LES CASES D'ARNE JACOBSEN
EL PATI I EL PAVELLÓ

Las casas de Arne Jacobsen: el patio y el pabellón • The houses of Arne Jacobsen: the courtyard and the pavilion

TESI DOCTORAL · Berta Bardí i Milà · Director: Félix Solaguren-Beascoa de Corral
Universitat Politècnica de Catalunya · Departament de Projectes Arquitectònics · Maig 2013

LES CASES D'ARNE JACOBSEN
EL PATI I EL PAVELLÓ

Las casas de Arne Jacobsen: el patio y el pabellón • The houses of Arne Jacobsen: the courtyard and the pavilion

TESI DOCTORAL · Berta Bardí i Milà · Director: Félix Solaguren-Beascoa de Corral
Universitat Politècnica de Catalunya · Departament de Projectes Arquitectònics · Maig 2013

Agraïments

A l'arxiu de la Danmarks Kunstbibliotek

A l'arxiu de la Gentofte Kommune

A l'Alvar Aalto Foundation

Al Departament de Projectes Arquitectònics i a l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona per la beca FPI-UPC

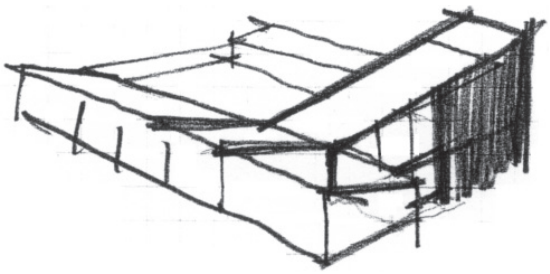
A l'Agència de Gestió d'Ajuts Universitaris i de Recerca per la concessió de la beca BE per estades de recerca fora de l'estat espanyol

Al Servei de Llengües i Terminologia de la Universitat Politècnica de Catalunya per la correcció del text en català

Al Departament de Projectes Arquitectònics per la correcció del text en anglès i fer possible la Menció internacional

A tots els que m'heu ajudat a tirar endavant

PORTADA: Cases Rüthwen-Jürgensen, Erik Siesby i agrupació a Ved Bellevue Bugt d'Arne Jacobsen (*Danmarks Kunstbibliotek*).
CONTRAPORTADA: Planta baixa de la casa Rüthwen-Jürgensen (*538 Map9 Número 03*).
Imatge: Croquis de la casa Rüthwen-Jürgensen (*547 Map9a 18894 e*).



“Jacobsen projecta i construeix diverses cases pròpies... però que vénen a ésser sempre la mateixa...”

Francesc Mitjans

ÍNDEX

Introducció

Capítol 1. LA TRADICIÓ DOMÈSTICA DANESA

Capítol 2. LA CASA RÜTHWEN-JÜRGENSEN

Capítol 3. LES CASES COETÀNIES

Capítol 4. RECAPITULACIÓ

Conclusions

Bibliografia comentada

English summary

ÍNDEX DESENVOLUPAT

07 INTRODUCCIÓ
09 La casa com a material d'estudi
13 El dibuix com eina d'anàlisi
17 Els principis arquitectònics de la casa
19 La documentació gràfica

51 CAPÍTOL 1. LA TRADICIÓ DOMÈSTICA DANESA
53 La formació de Jacobsen
61 Les tipologies domèstiques a Dinamarca, segons Fisker
67 La casa llarga
73 La granja escandinava

79 CAPÍTOL 2. LA CASA RÜTHWEN-JÜRGENSEN
81 Descripció
81 El context
85 El lloc
93 El programa
95 El projecte
99 La casa publicada
111 Anàlisi
111 Referències documentals
115 Els projectes propers Søholm i Møller
129 Versions del projecte
153 Domesticació de l'entorn
161 La casa construïda
175 Referències a la tradició

191 CAPÍTOL 3. LES CASES COETÀNIES
193 El pati
197 Carlsminde (1953-1959)
209 Hansaviertel (1955-1957)
221 Ved Bellevue Bugt (1957-1961)
235 El pavelló
237 Cases Kokfelt (1942-1956)
255 Siesby (1957)

265 CAPÍTOL 4. RECAPITULACIÓ
267 La domesticitat en l'obra de Jacobsen
275 Asplund i Jacobsen: la construcció de l'espai domèstic
279 Aalto i Utzon: la construcció de l'espai públic
283 Jacobsen i Aalto: un concurs
285 El pati i el pavelló a l'arquitectura moderna
289 Jacobsen i Mies: recintes i patis
293 Jacobsen i Breuer: porxos i pavellons

295 CONCLUSIONS
297 La casa segons Jacobsen
312 La documentació analitzada

321 BIBLIOGRAFIA COMENTADA
323 El llegat intel·lectual de Jacobsen
333 Jacobsen segons la crítica
333 Articles
341 Monografies i catàlegs d'exposició
353 Historiografia moderna
358 Resum bibliogràfic
358 Estudis de referència
359 Àmbit general
360 Àmbit nòrdic
362 Arne Jacobsen
364 Cases coetànies

369 ENGLISH SUMMARY

INTRODUCCIÓ

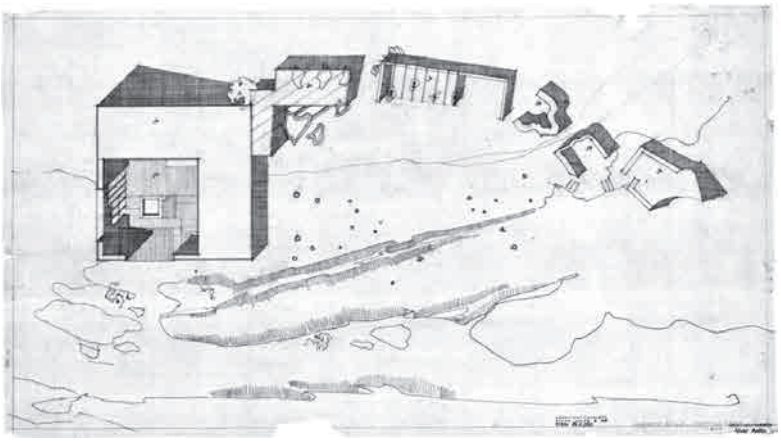
LA CASA COM A MATERIAL D'ESTUDI

EL DIBUIX COM EINA D'ANÀLISI

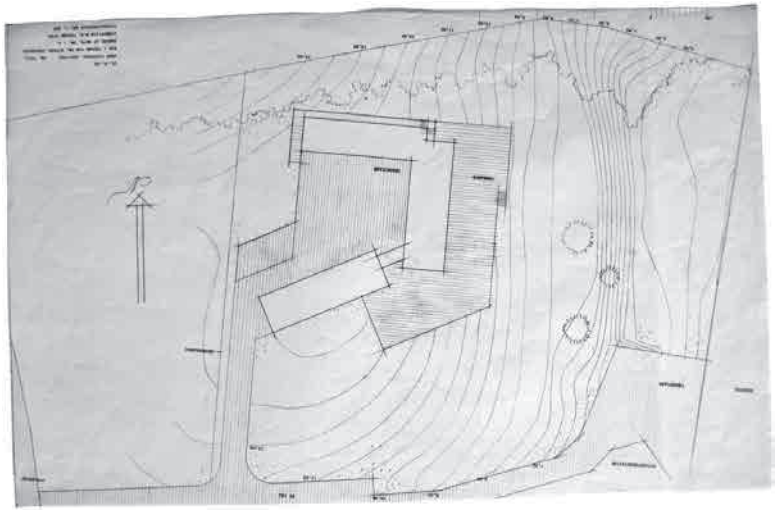
ELS PRINCIPIS ARQUITECTÒNICS DE LA CASA

LA DOCUMENTACIÓ GRÀFICA

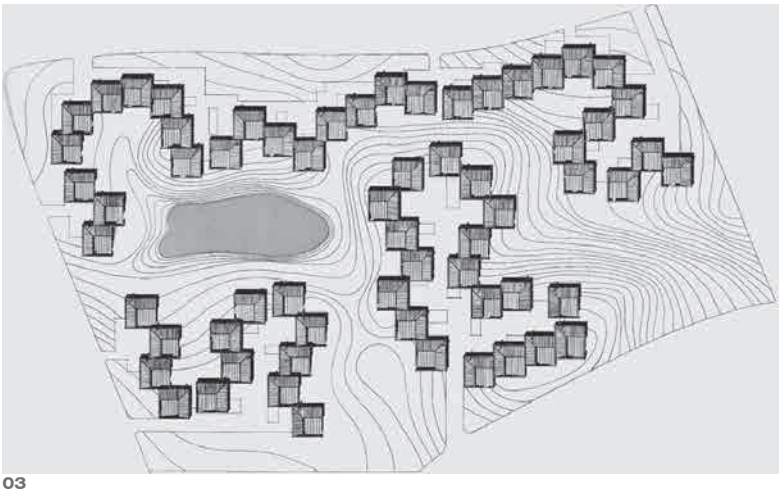
Llistat cases unifamiliars d'Arne Jacobsen
Quadre cases unifamiliars d'Arne Jacobsen
Cronologia cases unifamiliars dècada 1950
Cases coetànies I: localització
Cases coetànies II: emplaçament
Cases coetànies III: organització
Cases coetànies IV: evolució
Cases coetànies V: versió final



01



02



03

PORTADA: Casa Leo Henriksen d'Arne Jacobsen, a Odden Harbor, 1956-1957 (*Danmarks Kunstbibliotek*). **01.** Casa i estudi d'estiu d'Alvar Aalto a Muuratsalo, 1952-1953 (*Alvar Aalto Academy: AAA 86-350*). **02.** Casa Rüthwen-Jürgensen d'Arne Jacobsen, 1954-1957 (*Danmarks Kunstbibliotek: 547 Map9a ad 18894 ay*). **03.** Urbanització Kingo de Jørn Utzon, a Helsingør, 1956-1960 (*Arkitektur*, 1959, número 6).

La casa com a material d'estudi

> La crítica arquitectònica que m'interessa és la que se centra en l'estudi de les obres i tracta d'aclarir-les per saber com s'han fet. Una crítica que pretén reproduir, en la mesura del possible, el procés mental que ha seguit l'autor per produir l'obra. Una crítica que s'interessa abans de tot pel *com*, tant per les estratègies manifestes com pels trucs ocults, tal com un cuiner observa els moviments d'un col·lega que prepara una de les seves receptes. Analitzar, criticar i proposar són, llavors, parts enllaçades d'un únic procés de coneixement.[1]

La majoria de les publicacions sobre l'arquitecte danès Arne Jacobsen es dediquen, bàsicament, a mostrar la seva extensa quantitat d'obres, especialment de l'àmbit públic (un total de 70), sense analitzar-les amb deteniment. Els ajuntaments d'Aarhus, Søllerød o Rødovre, l'escola Munkegård o el Catherine College, les oficines Jespersen i Stelling Hus, o l'hotel Royal SAS omplen les publicacions, i es deixen de banda els projectes centrats en l'àmbit domèstic, que en són majoria (128 cases i 14 blocs plurifamiliars).

Aquesta tesi se centra, precisament, en aquest segon grup d'obres més quantioses però menys tractades per la crítica, amb algunes notòries excepcions, com ara les cases Søholm i Siesby, que simbolitzen la imatge i estendard habitual de la domesticitat de Jacobsen. Una gran part de les seves cases romanen encara sense analitzar i sense vincular-se a la seva idea d'arquitectura. Així doncs, la tesi intenta indagar en la hipòtesi que per a Jacobsen "la font de tota arquitectura sembla ser la casa, el món de la domesticitat, mentre que l'àmbit social s'entén tan sols com la prolongació natural d'aquest", com explica Carles Martí.[2] O dit d'una altra manera, per a Josep Maria Sostres, "el punt de partida de totes les seves experiències sembla que és l'arquitectura domèstica, factor que imprimeix en altres obres".[3]

La tesi té l'origen en una recerca més àmplia al voltant de l'arquitectura domèstica nòrdica.[4] En concret, tres cases coetànies capitalitzaven l'estudi: la d'Alvar Aalto, a Muuratsalo (1952-1953), la Rüthwen-Jürgensen d'Arne Jacobsen, prop de Copenhaguen (1954-1957), i la urbanització Kingo de Jørn Utzon, a Helsingør (1956-1960). **(01-03)** En tots tres casos, el desencadenant de l'anàlisi era el *pati*, espai primordial en la configuració general de cadascuna de les obres i arquetipus, també present a la tradició local a través de la *granja nòrdica* i la *casa llarga*, construcció víking de proporció allargada i amb un espai interior central.

Efectivament, en els tres exemples un espai descobert sembla que és el punt de partida de la casa, tot i que la seva formulació parteix de mecanismes diferents. Mentre a Muuratsalo o a Helsingør el pati està lligat a la construcció d'un mur que encercla un espai propi, a la Rüthwen-Jürgensen el pati es formula a partir de l'articulació dels diversos volums que allotgen el programa de la casa.

1. MARTÍ, Carles. "Una opinión sobre la crítica". A: *La cimbra y el arco*. Barcelona: Fundación Caja de arquitectos, Colección la cimbra, número 1, 2005, pàgina 18. (Traducció de l'autora).

2. MARTÍ, Carles. "Arne Jacobsen: arquitectura de lo inmanente". A: *La cimbra y el arco*. op. cit., pàgina 113. [2003] (Traducció de l'autora).

3. SOSTRES, Josep Maria. "Arquitectura y urbanismo: Dinamarca". A: *Opinones sobre arquitectura*. Madrid: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de Madrid, 1983, pàgina 189. [Publicat a l'Enciclopèdia Universal Espasa, suplement anual 1955-56].

4. Els països nòrdics formen una regió al nord d'Europa integrada pels estats independents de Dinamarca, Finlàndia, Islàndia, Noruega i Suècia i pels territoris associats (illes Fèroe, Groenlàndia i Åland). De vegades, el terme *Escandinàvia* també s'utilitza en aquest sentit més ampli, tot i que té un significat més restringit, que inclou només els països de llengua majoritàriament escandinava (Noruega, Suècia, Dinamarca i Islàndia, deixant de banda Finlàndia).

La casa como material de estudio

> *La crítica arquitectónica que me interesa es la que se centra en el estudio de las obras y trata de desentrañarlas para saber cómo han sido hechas. Una crítica que pretende reproducir, en la medida de lo posible, el proceso mental que ha seguido el artífice para producir la obra. Una crítica que se interesa ante todo por el 'cómo', tanto por las estrategias manifiestas como por los trucos ocultos, tal como un cocinero observa los movimientos de un colega preparando una de sus recetas. Analizar, criticar y proponer son, entonces, partes enlazadas de un único proceso de conocimiento.*

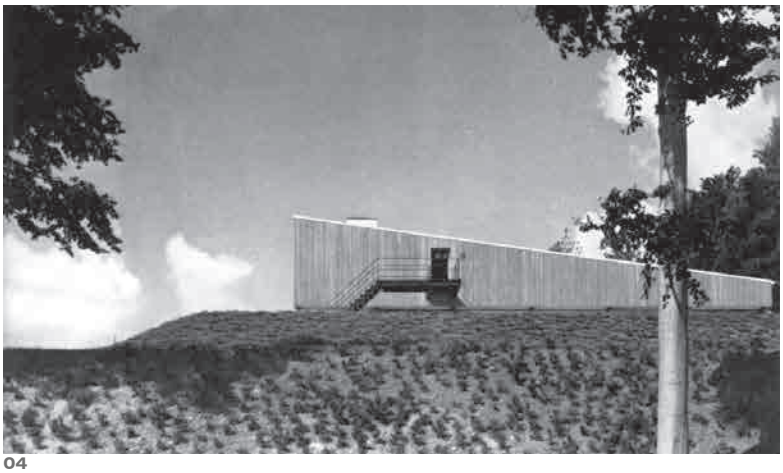
La mayoría de las publicaciones sobre el arquitecto danés Arne Jacobsen se dedican, básicamente, a mostrar su extensa cantidad de obras, especialmente en el ámbito público (un total de 70), sin analizarlas con detenimiento. Los ayuntamientos de Aarhus, Søllerød o Rødovre, la escuela Munkegård o Catherine College, las oficinas Jespersen y Stelling Hus, o el hotel Royal SAS copan las publicaciones, y se dejan de lado los proyectos centrados en el ámbito doméstico, que son la mayoría (128 casas y 14 bloques plurifamiliares).

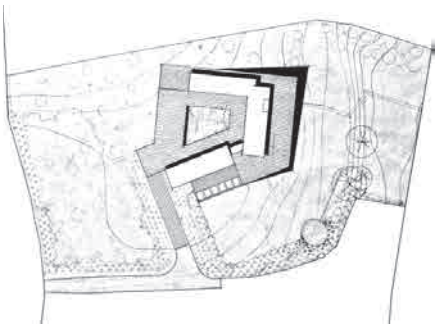
Esta tesis se centra, precisamente, en este segundo grupo de obras más cuantiosas pero menos tratadas por la crítica, con algunas notorias excepciones, como por ejemplo las casas Søholm y Siesby, que simbolizan la imagen y el estandarte habitual de la domesticidad en Jacobsen. Una gran parte de sus casas permanecen todavía sin analizar y sin vincularse con su idea de arquitectura. Así pues, la tesis intenta indagar en la hipótesis de que para Jacobsen "la fuente de toda arquitectura parece ser la casa, el mundo de lo doméstico, mientras que el ámbito social se entiende tan sólo como la natural prolongación de aquél", como explica Carles Martí. O dicho de otro modo, para Josep Maria Sostres "el punto de partida de todas sus experiencias parece ser la arquitectura doméstica, factor que imprime en otras obras".

La tesis tiene el origen en una búsqueda más amplia alrededor de la arquitectura doméstica nórdica. En concreto, tres casas coetáneas capitalizaban el estudio: la de Alvar Aalto en Muuratsalo (1952-1953), la Rüthwen-Jürgensen de Arne Jacobsen, cerca de Copenhague (1954-1957), y la urbanización Kingo de Jørn Utzon, en Helsingør (1956-1960). En los tres casos, el desencadenante del análisis era el patio, espacio primordial en la configuración general de cada una de las obras, y arquetipo también presente a la tradición local a través de la granja *nórdica* y la *casa larga*, construcción vikinga de proporción alargada y con un espacio interior central.

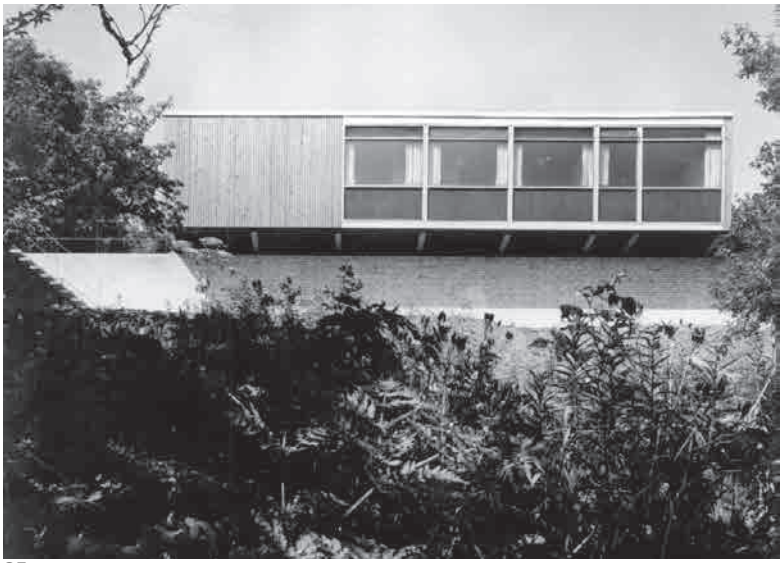
Efectivamente, en los tres ejemplos un espacio descubierto parece ser el punto de partida de la obra, a pesar de que su formulación parte de mecanismos diferentes. Mientras en Muuratsalo o Helsingør el patio está ligado a la construcción de un muro que rodea un espacio propio, en la Rüthwen-Jürgensen el patio se formula a partir de la articulación de los diversos volúmenes que alojan el programa de la casa.

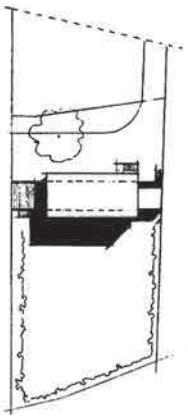
Sin embargo, a lo largo de la indagación en los diversos documentos que se elaboran para desarrollar cada uno de los proyectos, se descubre que el punto de partida de la Rüthwen-Jürgensen es una casa atrio que rápidamente evoluciona hacia una propuesta donde las





04





05

06

04. Casa Rüthwen-Jürgensen, 1954-1957 (*Arkitektur*, 1957, número 1; Dibuix original manipulat per l'autora). **05.** Casa Erik Siesby, 1957 (*Danmarks Kunstbibliotek*; Dibuix original manipulat per l'autora). **06.** Agrupació a Ved Bellevue Bugt, 1957-1961 (*Danmarks Kunstbibliotek*; Dibuix original manipulat per l'autora).

No obstant això, al llarg de la indagació en els diversos documents que s'elaboren per desenvolupar cadascun dels projectes, es descobreix que el punt de partida de la Rüthwen-Jürgensen és una casa atri que ràpidament evoluciona cap a una proposta on les diferents parts que rodegen el buit central adquireixen més autonomia. **(04)** Fins al punt que algunes adopten la configuració de volums unitaris i compactes que s'aboquen amb intensitat cap a l'exterior com si es tractessin d'un *pavelló*, i s'avancen a encàrrecs immediatament posteriors com la casa Kokfelt (1955-1956) i la Siesby (1957). **(05)** Per altra banda, la investigació al voltant de la casa atri no s'abandona i el mateix 1954 Jacobsen comença a treballar en unes agrupacions de cases pati a Carlsminde, experiència que trasllada més tard a la Hansa de Berlín (1955-1957) i a Ved Bellevue Bugt (1957-1961). **(06)** Per no parlar d'exemples no estrictament domèstics com l'escola Munkegård (1948-1956), on el pati es troba a la base de la proposta com a sistema d'agrupació.

Tots aquests fets converteixen la Rüthwen-Jürgensen en una obra útil per investigar el concepte de *casa* per a Jacobsen. El seu estudi juntament amb la sèrie de cases unifamiliars que projecta durant el mateix període (1954-1957), tant aïllades com agrupades, centra el desenvolupament d'aquesta tesi.[5] En total són onze els projectes coetanis: l'agrupació Søholm III (Klampenborg, 1952-1955), l'agrupació Jespersen & Søn (Gentofte, 1953-1957), l'agrupació a Carlsminde (Søllerød, 1953-1959), la casa Engelbredt (Vordingborg, 1954), la Hallas Møller (Holte, 1954), la Knud Kokfelt (Tisvilde, 1955-1956), l'agrupació a Hansaviertel (Berlín, 1955-1957), l'Edwin Jensen (Charlottelund, 1955-1958), la Leo Henriksen (Odden Harbor, 1956-1957), l'Erik Siesby (Virum, 1957) i l'agrupació a Ved Bellevue Bugt (Klampenborg, 1957-1961).[6]

A través de l'anàlisi dels diferents projectes es pretén determinar els criteris que guien l'evolució de les propostes i observar fins a quin punt els plantejaments, els dubtes i els canvis es desenvolupen al voltant de principis espacials com el de *pati* o *pavelló*, és a dir, la delimitació vertical o horitzontal de l'espai. Consegüentment, es planteja una metodologia basada en l'anàlisi de tot el procés del projecte, que es materialitza en els documents generats durant l'elaboració mental i material (esbossos, plànols, fotografies, maquetes, memòries, etc.).

Finalment, cal subratllar que a través de les anàlisis no es pretén aprofundir en problemes històrics o socials, sinó simplement arribar a la manera com un bon projecte resol una determinada necessitat en un emplaçament fixat. Així, analitzant la teoria que suporta cada projecte es desvetllen quines són les relacions espacials i formals que es troben en l'obra i que la converteixen en paradigmàtica. Interessa arribar als aspectes teòrics especialment arquitectònics, en els quals l'arquitecte troba el suport necessari per justificar les decisions formals pròpies de l'exercici de la seva professió.

diferentes partes que rodean el vacío central adquieren mayor autonomía. Hasta el punto que algunas adoptan la configuración de volúmenes unitarios y compactos que se vuelcan con intensidad hacia el exterior, como si se trataran de un pabellón. De esta manera se avanzan encargos inmediatamente posteriores como la casa Kokfelt (1955-1956) y la Siesby (1957), donde la tipología del pabellón domina ya toda la obra. Por otro lado, la investigación alrededor de la casa atrio no se abandona y el mismo año 1954 Jacobsen empieza a trabajar en unas agrupaciones de casas patio en Carlsminde experiencia que se traslada más tarde a la Hansa de Berlín (1955-1957) y a Ved Bellevue Bugt (1957-1961), por no hablar de ejemplos no estrictamente domésticos como la escuela Munkegård (1948-1956), donde el patio se encuentra en la base de la propuesta como sistema de agrupación.

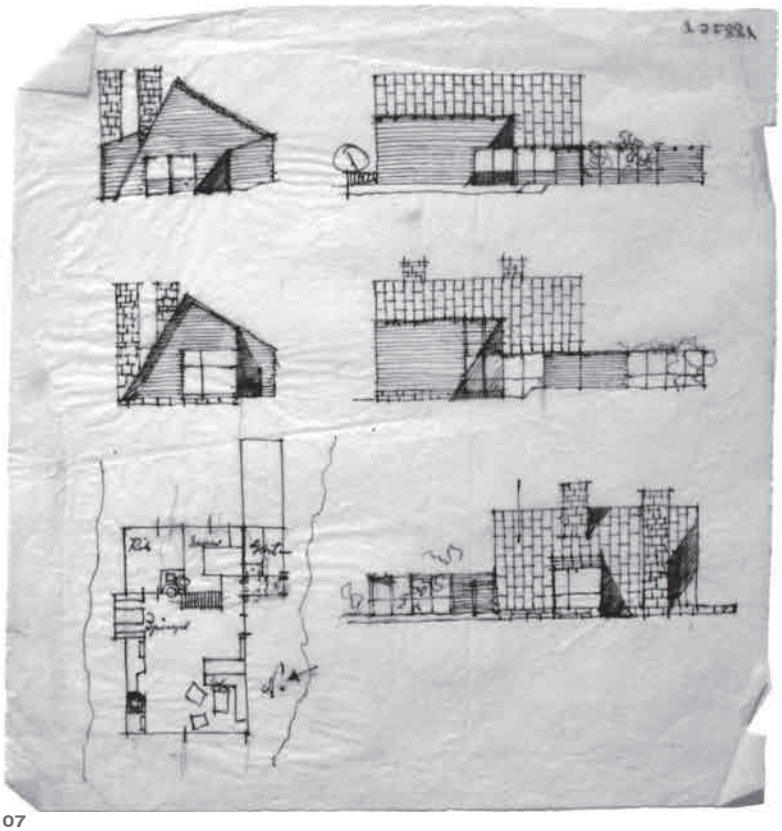
Todos estos hechos convierten la Rüthwen-Jürgensen en una obra útil para investigar el concepto de *casa* para Jacobsen. Su estudio junto con la serie de casas unifamiliares que proyecta durante el mismo periodo (1954-1957), tanto aisladas como agrupadas, centra el desarrollo de esta tesis. En total son once los proyectos coetáneos: la agrupación Søholm III (Klampenborg, 1952-1955), la agrupación Jespersen & Søn en Ørnegårdsvej (Gentofte, 1953-1957), la agrupación en Carlsminde (Søllerød, 1953-1959), la casa Engelbredt (Vordingborg, 1954), la Hallas Møller (Holte, 1954), la Knud Kokfelt (Tisvilde, 1955-1956), la agrupación en Hansaviertel (Berlín, 1955-1957), la Edwin Jensen (Charlottelund, 1955-1958), la Leo Henriksen (Odden Harbor, 1956-1957), la Erik Siesby (Virum, 1957) y la agrupación en Ved Bellevue Bugt (Klampenborg, 1957-1961).

A través del análisis de los diferentes proyectos se pretende determinar los criterios que guían la evolución de las propuestas y observar hasta qué punto los planteamientos, las dudas y los cambios se desarrollan alrededor de principios espaciales como el de *patio* o *pabellón*, es decir, la delimitación vertical u horizontal del espacio. Consecuentemente, se plantea una metodología basada en el análisis de todos los documentos generados durante la elaboración mental y material (esbozos, planos, fotografías, maquetas, memorias, etc.).

Finalmente, hay que subrayar que a través de los análisis no se pretende profundizar en problemas históricos o sociales, sino simplemente esclarecer cómo un buen proyecto resuelve una determinada necesidad en un emplazamiento fijado. Así, analizando la teoría que soporta cada proyecto se desvelan cuáles son las relaciones espaciales y formales que se encuentran en la obra y que la convierten en paradigmática. Interesa llegar a los aspectos teóricos específicamente arquitectónicos, aquellos en los que el arquitecto encuentra el soporte necesario para justificar las decisiones formales propias del ejercicio de su profesión.

5. Durant els anys de recerca s'han visitat la majoria de les cases de Jacobsen que es comenten a la tesi. En moltes d'aquestes cases s'hi ha fet petites modificacions pel pas del temps, però en d'altres, com ara la Møller o la Rüthwen-Jürgensen, s'hi ha fet canvis considerables.

6. Al llarg de la tesi, aquests onze projectes que coincideixen en el temps a la taula del despatx de Jacobsen amb la casa Rüthwen-Jürgensen, s'anomenen cases coetànies.



07

08

07. Croquis de la casa Ebbe Munck, Arild, Suècia, 1945 (*545 Map10 18875 I*). **08.** Dibuix de l'Acròpolis, 1962 (*Arne Jacobsen: Dibujos 1958-1965*, 2002).

El dibuix com eina d'anàlisi

> El dibuix és la primera construcció de l'arquitectura. L'arquitecte, quan dibuixa, ja està construint la seva arquitectura. [...] El dibuix queda, així, com una primera construcció convertit en realitat pròpia i concreta, que permet fer-ne fins i tot una lectura amb certa autonomia.[7]

De les paraules de Cortés i Moneo es dedueix que a través del dibuixos es poden conèixer, visualitzar, mesurar, comparar i manipular les obres, que són els objectes d'estudi propis de l'arquitectura. Si el dibuix va permetre a l'autor crear l'obra, també permetrà a l'investigador accedir-hi posteriorment. Amb el dibuix, mirar es converteix en observar, és a dir, en una mirada que intenta captar l'estructura formal de les idees que sustenten les diferents arquitectures.

En el cas de Jacobsen, el procés de creació de l'obra passa per diferents fases visibles des dels dibuixos. A l'inici es realitzen esbossos que són el testimoni de les idees i dels arquetipus escollits com a punt de partida. Aquests dibuixos mostren les diferents hipòtesis que en les successives versions del projecte persistiran, es desestimaran o es complementaran amb altres de noves. **(07)**

Knud Aerbo, col·laborador del despatx, explica que Jacobsen treballa aquesta primera fase a consciència.[8] Recorda com només després d'haver realitzat entre cinquanta i seixanta versions d'una mateixa casa, Jacobsen n'escull una, moltes vegades sense cap mena d'explicació més enllà de la seva pròpia intuïció. Tot i que Knud Aerbo recordi haver dibuixat tantes versions d'un mateix projecte, a l'arxiu de la Danmarks Kunstbibliotek no en queda constància. Es conserven diferents versions de la majoria de projectes però no un nombre tan elevat; versions que potser es van destruir abans de ser catalogades.

Per Jacobsen, la primera fase del projecte serveix per trobar la solució més lògica i a partir d'aquí dibuixar tots els plànols necessaris per construir-la. Durant el procés de projectació elabora dibuixos que no tenen cap altre valor que el d'arribar al veritable projecte. Són dibuixos ben diferents als que fa al seu quadern de viatge o les aquarel·les que pinta des de la seva casa d'estiueig. **(08)**

> El dibuix assumeix el seu paper i es converteix en un dels principals pilars en què se sustenta l'arquitectura d'Arne Jacobsen. [...] Era un gran dibuixant. En la seva època de formació, la Facultat d'arquitectura entenia el dibuix com una eina imprescindible pel domini de la professió. [...] El dibuix permetia expressar, analitzar i estudiar referències afins; aconseguia insistir en el rigor geomètric i en l'estudi espacial, materialitzar la seva realitat física i aprofundir en la seva lògica constructiva, comprovar la seva viabilitat, les seves "Textures", "Contrastos" i "Colors", i plasmar, definitivament, aquestes inquietuds en una realitat global final.[9]

Establir una seqüència ordenada d'aquells primers dibuixos i de les successives diferents versions és la manera d'arribar al pensament de Jacobsen, a la seva manera de treballar i, sobretot, a les estratègies projectuals que el guien. Ordenar tota aquesta documentació gràfica, que en la majoria de casos no està datada, ha estat la manera d'abordar l'anàlisi de les obres. S'estableix una sèrie argumentada

7. CORTÉS, Juan Antonio; MONEO, José Rafael. *Comentarios sobre dibujos de 20 arquitectos actuales*. Barcelona: 1976. Apunts per a l'ETSAB, pàgina 2. (Traducció de l'autora).

8. AERBO, Knud. "Discurso para la inauguración de la exposición de Arne Jacobsen en Aarhus". [Realitzat el 7 de gener de 1992] A: SOLAGUREN-BEASCOA, Félix. *2G Revista Internacional de Arquitectura: Arne Jacobsen: Edificios públicos*, 1997, volum 4, pàgina 142.

9. SOLAGUREN-BEASCOA, Félix. *Arne Jacobsen: Dibujos 1958-1965.* Barcelona: Fundación Caja de arquitectos, Colección Arquíthemas, número 10, 2002, pàgines 8-9. (Traducció de l'autora).

El dibujo como herramienta de análisis

El dibujo es la primera construcción de la arquitectura. El arquitecto, cuando dibuja, está ya construyendo su arquitectura. [...] Queda así el dibujo como primera construcción convertido en realidad propia y concreta, cuya lectura puede incluso hacerse con una cierta autonomía.

De las palabras de Moneo y Cortés se deduce que a través del dibujo se puede conocer, visualizar, medir, comparar y manipular las obras, que son los objetos de estudio propios de la arquitectura. Si el dibujo permitió al autor crear la obra, también permitirá al investigador acceder posteriormente. Con el dibujo, mirar se convierte en observar, es decir, en una mirada que intenta captar la estructura formal de las ideas que sustentan las diferentes arquitecturas.

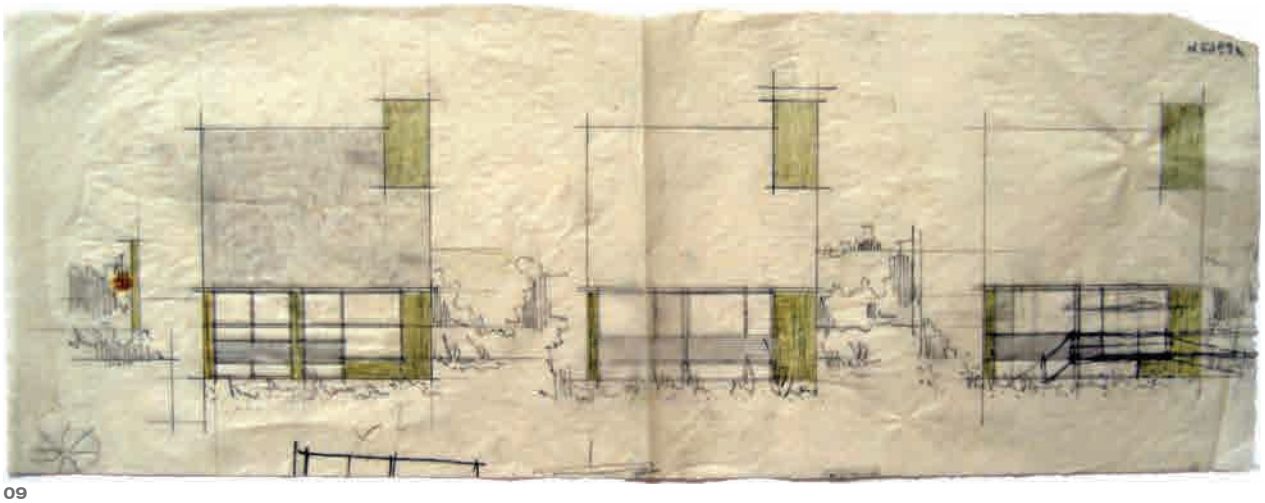
En el caso de Jacobsen, el proceso de creación de la obra pasa por diferentes fases visibles desde los dibujos. Al inicio se realizan esbozos que son el testigo de las ideas y de los arquetipos escogidos como punto de partida. Estos dibujos muestran las diferentes hipótesis que en las sucesivas versiones del proyecto persistirán, se desestimarán, o se complementarán con otras nuevas.

Knud Aerbo, colaborador del despacho, explica que Jacobsen trabajaba esta primera fase a conciencia. Recuerda como sólo después de haber realizado entre cincuenta y sesenta versiones de una misma casa, escogía una, muchas veces sin ningún tipo de explicación más allá de su propia intuición. Aunque Knud Aerbo recuerde haber dibujado tantas versiones de un mismo proyecto, en el archivo de la Danmarks Kunstbibliotek no queda constancia. Se conservan diferentes versiones de la mayoría de proyectos pero no un número tan elevado; versiones que quizás se destruyeron antes de ser catalogadas.

Para Jacobsen, la primera fase del proyecto sirve para encontrar la solución más lógica y a partir de ella dibujar todos los planos necesarios para construirla. Durante el proceso de proyectación elabora dibujos que no tienen otro valor que el de llegar al verdadero proyecto. Son dibujos muy diferentes a los que hace en su cuaderno de viaje o las acuarelas que pinta desde su casa de verano.

El dibujo asume su papel y se convierte en uno de los principales pilares en los que se sustenta la arquitectura de Arne Jacobsen. [...] Era un gran dibujante. En su época formativa, la Facultad de Arquitectura entendía el dibujo como una herramienta imprescindible para el dominio de la profesión. [...] El dibujo permitiría expresar, analizar y estudiar referencias afines; conseguiría insistir en el rigor geométrico y en el estudio espacial, materializar su realidad física y ahondar en su lógica constructiva, comprobar su viabilidad, sus 'Texturas', 'Contrastes' y 'Colores', y plasmar, definitivamente, esas inquietudes en una realidad global final.

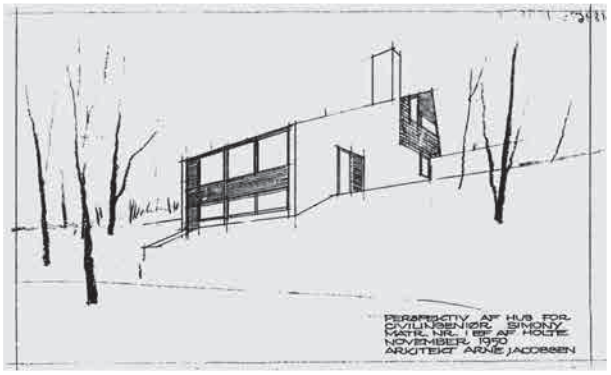
Establecer una secuencia ordenada de aquellos primeros dibujos y de las sucesivas versiones es la manera de llegar al pensamiento de Jacobsen, a su manera de trabajar y, sobre todo, a las estrategias proyectuales que lo guían. Ordenar toda esta documentación gráfica, que en la mayoría de casos no está fechada/no tiene fecha, ha sido la manera de abordar el análisis de las obras. Se establece una serie argumentada de planos mediante la reflexión



09

10

11



09. Casa Henning Simony, 1950-1953 (*549 Map10 18967 h*). **10.** Façana principal de la casa Simony, fotografia de 1974 i croquis del novembre de 1950 (*Danmarks Kunstbibliotek*; *549 Map10 23403*). **11.** Façana posterior vista des del jardí, fotografia de 1974 i croquis del novembre de 1950 (*Danmarks Kunstbibliotek*; *549 Map10 18967 c*).

de plànols mitjançant la reflexió arquitectònica i no tant una ordenació meticulosa segons estrictes criteris cronològics. El procés projectual moltes vegades no és ni lineal ni consecutiu; per això es persegueix poder-ne conceptualitzar l'evolució, els problemes que s'hi van trobant i els motius que el fan avançar cap a una banda o cap a una altra. **(09-11)**

No obstant això, en algunes ocasions la documentació gràfica produïda per l'arquitecte, o per membres del seu despatx, no ha estat suficient per abordar la complexitat de l'obra. Ha estat necessari redibuixar els projectes i les versions respectives amb l'entorn immediat, tant en planta com en alçat i secció. D'aquesta manera, es poden posar en relleu les relacions profundes de les cases amb els seus emplaçaments, aspecte essencial que sovint no es recull en els plànols definitius.

La metodologia triada fa possible extreure conclusions precises i objectives perquè parteix, bàsicament, del material físic amb què s'ha produït l'obra. La voluntat ha estat utilitzar tota la documentació original dels projectes, dipositada principalment a l'arxiu de la Biblioteca Nacional d'Art Danès (Danmarks Kunstbibliotek), per arribar als conceptes invariants que contenen. No s'ha volgut deixar d'examinar com algunes decisions de l'arquitecte prenen sentit només si se segueixen les diferents versions d'un mateix projecte. Tot i que la posterior construcció és, segurament, la realitat que més s'acosta a la idea de l'arquitecte, el conjunt de material generat per concebre-la és igual de significatiu. Perquè tan important és l'obra construïda com els dibuixos que han estat necessaris per pensar-la.

Jacobsen no valora els croquis ni les versions prèvies, per ell són documents interns que mostren les dificultats per tirar endavant un projecte, una mera necessitat del procés projectual. Jens Bernsen, director del Centre Danès de Disseny, explica una anècdota d'un treballador de Jacobsen que serveix per deduir això. Un dia li presenta un dubte a Jacobsen i aquest li diu que passi una hora més tard per tornar-ne a parlar. Així que, més tard, es posen els dos de nou a discutir el problema quan, de sobte, Jacobsen dibuixa la solució. No és fins a la tarda que, en buidar la paperera de Jacobsen, hi troben una gran quantitat d'esbossos arrugats. Una solució que semblava haver descobert tan fàcilment, en realitat, havia necessitat tantejar unes quantes vegades.[10]

Tot i que Jacobsen potser no aprovaria la utilització de tot el material gràfic elaborat, en la tesi es planteja analitzar-lo per entendre millor l'obra arquitectònica.

arquitectónica y no tanto una ordenación meticulosa según estrictos criterios cronológicos. El proceso proyectual muchas veces no es ni lineal ni consecutivo; por eso se persigue poder conceptualizar la evolución, los problemas que se van encontrando y los motivos que le hacen avanzar hacia un lado o hacia otro.

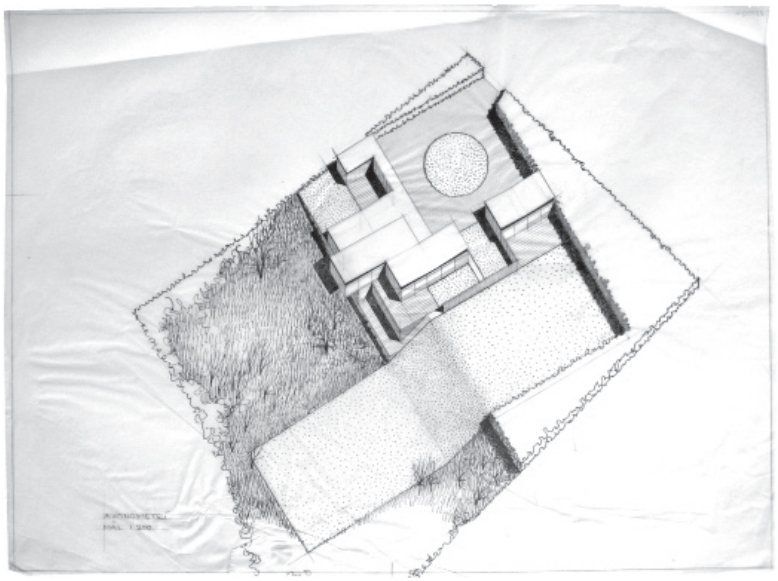
No obstante, en algunas ocasiones la documentación gráfica producida por el arquitecto, o por miembros de su despacho, no ha sido suficiente para abordar la complejidad de la obra. Ha sido necesario redibujar los proyectos y las versiones respectivas con el entorno inmediato, tanto en planta como en alzado y sección. De este modo, se pueden poner de relieve las relaciones profundas de las casas con sus emplazamientos, aspecto esencial que a menudo no se recoge en los planos definitivos.

La metodología elegida hace posible extraer conclusiones precisas y objetivas porque parte, básicamente, del material físico con el que se ha producido la obra. La voluntad ha sido utilizar toda la documentación original de los proyectos, depositada principalmente en el archivo de la Biblioteca Nacional de Arte Danés (Danmarks Kunstbibliotek), para llegar a los conceptos invariantes que contienen. No se ha querido dejar de examinar cómo algunas decisiones del arquitecto adquieren sentido sólo si se siguen las diferentes versiones de un mismo proyecto. A pesar de que la construcción es, seguramente, la realidad que más se acerca a la idea del arquitecto, el conjunto de material generado para concebirla es igual de significativo. Porque tan importante es la obra construida como los dibujos que han sido necesarios para pensarla.

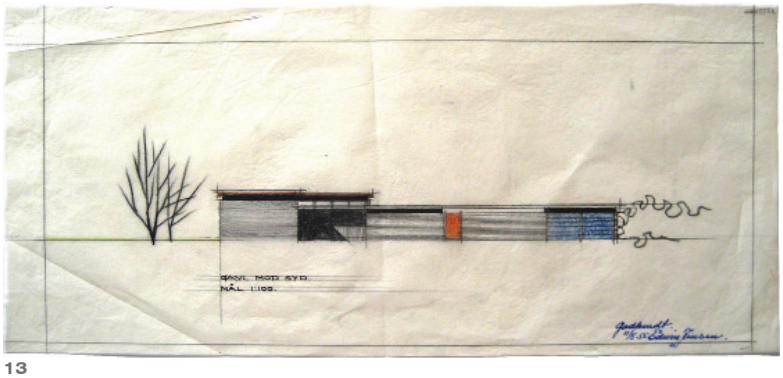
Jacobsen no valora los croquis ni las versiones previas, para él son documentos internos que muestran las dificultades para sacar adelante un proyecto, una mera necesidad del proceso proyectual. Jens Bernsen, director del Centro Danés de Diseño, cuenta una anécdota de un trabajador de Jacobsen que sirve para deducir esto. Un día le presenta una duda a Jacobsen y él le dice que pase una hora más tarde para volver a hablar de ello. Así que, más tarde, se ponen los dos de nuevo a discutir el problema cuando, de repente, Jacobsen dibuja la solución. No es hasta la tarde que, al vaciar la papelera de Jacobsen, encuentran una gran cantidad de esbozos arrugados. Una solución que parecía haber descubierto tan fácilmente, en realidad, había necesitado tantear varias veces.

Aunque Jacobsen quizás no aprobaría la utilización de todo el material gráfico elaborado, en la tesis se plantea analizarlo para entender mejor la obra arquitectónica.

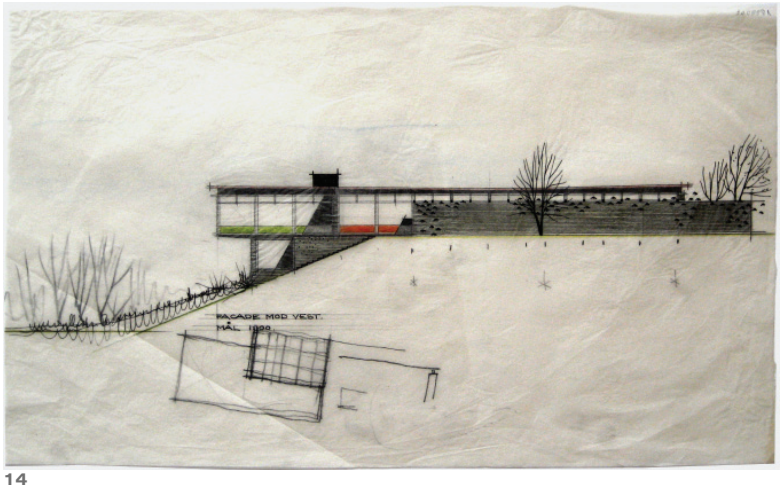
10. BERNSEN, Jens. "Arne Jacobsen: El diseño es un proceso". A: *Arne Jacobsen*. Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Transportes, Dirección General para la Vivienda y Arquitectura, 1993, pàgina 58.



12



13



14

12. Axonometria no definitiva de la casa Edwin Jensen, 1955-1958 (*539 Map1 18990 c*). **13.** Façana d'accés a la casa que forma un *pati* a partir dels volums opacs i la vegetació frondosa (*539 Map1 18990 an*). **14.** La sala d'estar s'aboca al paisatge mitjançant un volum que reprodueix les característiques d'un *pavelló* (*539 Map1 18990 at*).

Els principis arquitectònics de la casa

La tesi parteix de la convicció que la *casa* conté en si mateixa la complexitat dels grans temes de l'arquitectura. En aquest sentit, resulta un vehicle útil per arribar als mecanismes formals i espacials que es troben a la base de les grans obres de tots els temps, amb independència del lloc i l'escala. A partir de l'estudi de la casa es pot arribar a valors permanents i invariables: els principis arquitectònics.[11] No és difícil entendre com la casa es converteix, durant la modernitat, en un laboratori d'idees i noves maneres d'habitar el món. La casa moderna esdevé, així, una fita comuna dels grans mestres del segle xx. La tesi parteix d'aquestes consideracions generals i se centra en el model concret de casa segons Jacobsen.

És important precisar que per *casa* s'entén tot aquell conjunt d'espais que pertanyen al projecte domèstic, no només als coberts i tancats sinó també als que estan descoberts i s'hi relacionen. Mentre que per *habitatge* s'entén, exclusivament, el conjunt d'espais construïts, tancats i coberts, és a dir, la part climàticament protegida i condicionada.[12] Sovint el jardí, la terrassa i els espais d'aproximació no es consideren part de la casa, quan en realitat tant els espais interiors com els exteriors formen part indissociable del mateix projecte.

A grans trets, la casa moderna s'associa a un espai centrífug i obert a la natura, amb el que estableix forts lligams. Aquestes característiques es reuneixen en una tipologia concreta, el *pavelló*. La paraula pavelló es referix a una edificació aïllada i compacta que s'obre cap a l'exterior o, de manera més abstracta, a una volta o sostre que aixopluga i protegeix un espai, que divisa el paisatge mitjançant una visió expansiva.

Aquestes característiques són les oposades a les que s'han associat a la casa *pati*, organitzada a partir d'un espai clos i descobert a l'interior o a un costat d'un edifici.[13] Tradicionalment, el pati ha estat una estança més de la casa, una habitació sense sostre que ocupava una posició central on s'abocaven totes les habitacions. El pati acostumava a aparèixer com un forat de la massa que resolia la ventilació i il·luminació de les peces. Formulava un model introvertit, que negava el contacte entre la casa i l'entorn. En la modernitat, el pati passa a formular-se a partir de l'articulació de diferents volums independents, amb una autonomia suficient per no dependre només del pati per relacionar-se amb l'entorn.

Fins aquí, *pavelló* i *pati* semblen espais oposats difícils de fer conviure.[14] Però amb l'arribada de la modernitat i la submissió de les formes als codis propis de l'abstracció, ambdós models es redueixen al que és essencial i primordial, de manera que es propicien les condiciones idònies per fer-los compatibles. En el cas del pavelló, l'abstracció permet reduir-ne els trets fonamentals fins arribar al principi arquitectònic del *porxo*: una coberta que obliga a relacionar-se horitzontalment amb l'entorn. Per la seva banda, en una formulació essencial el pati s'associa a un altre principi: el *recinte*, un tancat que estableix la relació amb el món mitjançant un eix vertical que vincula terra i cel.[15] **(12-14)**

11. La paraula *principi* ens remet a l'origen, a la substància primordial i fonamental.

12. DIEZ, Rafael. *Coderch: Variaciones sobre una casa*. Barcelona: Fundación Caja de arquitectos, Colección Arquíthesis, número 12, 2003, pàgina 31.

13. *Diccionari de la llengua catalana.* Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, DIEC 2, segona edició.

14. MARTÍ, Carles. "Pabellón y patio, elementos de la arquitectura moderna". *Arquitectura con a mayúscula*, número 2, maig 2008, Universidad de los Andes, pàgines 16-27. [Consulta: 15 novembre 2012] Disponible a: <http://url.ie/g9jt>.

15. ARMESTO, Antonio. *El aula sincrónica: un ensayo sobre el análisis en arquitectura*. Tesi doctoral, UPC, Departament de Projectes Arquitectònics, 1993. [Biblioteca ETSAB].

Los principios arquitectónicos de la casa

La tesis parte de la convicción de que la *casa* contiene en sí misma la complejidad de los grandes temas de la arquitectura. En este sentido, resulta un vehículo útil para llegar a los mecanismos formales y espaciales que se encuentran en la base de las grandes obras de todos los tiempos, con independencia del lugar y la escala. A partir del estudio de la casa se puede llegar a valores permanentes e invariantes: los principios arquitectónicos. No es difícil entender como la casa se convierte, durante la modernidad, en un laboratorio de ideas y nuevas maneras de habitar el mundo. La casa moderna se convierte en hito común de los grandes maestros del siglo xx. La tesis parte de estas consideraciones generales y se centra en el modelo concreto de casa según Jacobsen.

Es importante precisar que por *casa* se entiende todo aquel conjunto de espacios que pertenecen al proyecto doméstico, no sólo los cubiertos y cerrados, sino también todos los que están descubiertos y se relacionan con ellos. Mientras que por *vivienda* se entiende el conjunto de espacios construidos, cerrados y cubiertos, es decir, la parte climáticamente protegida y condicionada. A menudo el jardín, la terraza y los espacios de aproximación no se consideran parte de la casa, cuando en realidad los espacios interiores y los exteriores forman parte indisociable del proyecto.

A grandes rasgos, la casa moderna se asocia a un espacio centrífugo y abierto hacia la naturaleza, con el que establece fuertes vínculos. Estas características quedan reunidas en una tipología concreta, el *pabellón*. La palabra pabellón se refiere a una edificación aislada y compacta que se abre hacia el exterior o, de manera más abstracta, a una bóveda o techo que guarece y protege un espacio, que divisa el paisaje mediante una visión expansiva.

Estas características son las opuestas a las que se han asociado a la casa *patio*, organizada a partir de un espacio cerrado y descubierto en el interior o a un lado de un edificio. Tradicionalmente, el patio ha sido una estancia más, una habitación sin techo que ocupaba una posición central donde se volcaba el resto. El patio acostumbraba a aparecer como un agujero en la masa construida que resolvía la ventilación e iluminación de las piezas. Formulaba un modelo introvertido, que negaba el contacto entre casa y entorno. En la modernidad, el patio pasa a formularse a partir de la articulación de diferentes volúmenes independientes, con una autonomía suficiente como para no depender sólo del patio para relacionarse con el entorno.

Hasta aquí, *pabellón* y *patio* parecen espacios opuestos difíciles de hacer convivir. Pero con la llegada de la modernidad y la sumisión de las formas a los códigos propios de la abstracción, ambos modelos se reducen a lo esencial y primordial, de manera que se propician las condicionas idóneas para hacerlos compatibles. En el caso del pabellón, la abstracción permite reducir sus características fundamentales hasta llegar al principio arquitectónico del *porche*: una cubierta que obliga a relacionarse horizontalmente con el entorno. Por su parte, en una formulación esencial el patio se asocia a otro principio: el *recinto*, una tapia que establece la relación con el mundo mediante un eje vertical que vincula tierra y cielo.

LA DOCUMENTACIÓ GRÀFICA

Llistat cases unifamiliars d'Arne Jacobsen

1926-1927 Casa Sigurd Wandel, CVE Knuthsvej 9, Hellerup

1927 Casa Boll, CVE Knuthsvej 11, Hellerup

1927 Casa Steensen, Krathusvej 3, Ordrup, Charlottelund

1928 Casa K. Bergh, Vingårds Allé 51-53, Hellerup

1928 Casa E. Aabling-Thomsen, Åvænget 3, Køge

1928 Casa Schoppe, Baunegårdsvej 22, Gentofte

1928 Concurs Politiken casa d'estiu barata, amb Flemming Lassen

1928 Projecte petit pavelló d'estiu

1928-1930 Casa F. L. Osterman, Højstrupvej 132, Brønshøj

1929 Projecte Casa del futur (Fremtidens Hus) exposició del Forum, amb Flemming Lassen

1929 Casa Jacobsen, Gotfred Rodesvej 2, Ordrup, Charlottenlund; ampliacions 1930 i 1934

1929 Casa T.D.W. Bannister, Hegelsvej 16, Ordrup, Charlottenlund

1929-1930 Casa Fergo, Hegelsvej 4, Ordrup, Charlottenlund; ampliació 1965

1929-1931 Casa E. Monrad-As, Gotfred Rodes Vej 1, Ordrup, Charlottenlund

1929-1931 Casa E. Monrad-As, Gotfred Rodes Vej 7, Ordrup, Charlottenlund; ampliació 1934

1929-1931 Casa E. Monrad-As, Gotfred Rodes Vej 14, Charlottenlund

1929-1931 Casa E. Monrad-As, Gotfred Rodes Vej 16, Charlottenlund

1929-1931 Casa E. Monrad-As, Gotfred Rodes Vej 18, Charlottenlund; ampliació 1937

1929-1931 Casa E. Monrad-As, Hegelsvej 8, Charlottenlund

1929-1931 Casa E. Monrad-As, Hegelsvej 13, Charlottenlund

1929-1931 Casa E. Monrad-As, Hegelsvej 15, Charlottenlund

1929-1931 Casa E. Monrad-As, Hegelsvej 24, Charlottenlund

1929-1931 Casa E. Monrad-As, Hegelsvej 29, Charlottenlund

1930 Casa H.C.J. Hansen, Hyrdevej 12, Hellerup

1930 Casa Paula Thygesen Nim, Ole Olsens Allé 28, Hellerup

1930 Casa P.G. Kretz, Baunegårdsvej 81, Hellerup; ampliacions 1936 i 1946

1930-1931 Casa C. Friis, Tranegårdsvej 25, Hellerup; jardí C.Th. Sørensen

1931 Casa Carl Jensen, Hyrdevej 5, Hellerup

1931 Casa J.J. Jarl, Kongehøjen 10, Klampenborg; jardí C.Th. Sørensen

1931 Projecte casa pati

1931 Casa Max Rothenborg, Klampenborgvej 37; ampliació 1942

1931 Casa W. Peter, Damgårdsvej 29, Klampenborg

1932 Casa C.C. Thomsen, Bernstorffsvej 122, Hellerup

1932 Casa Brasen, Skovvej 64, Charlottenlund

1932 Casa E. Friis-Hansen, Hegelsvej 28, Ordrup, Charlottenlund; jardí C.Th. Sørensen

1932 Casa Edvard Borregaard, Brostykkevej 23, Hvidovre

1932 Reforma casa de F. Brun de 1894, Tranegårdsvej 14, Hellerup

1932 Casa Hedvig Grauengaard, Skovvej 97, Ordrup, Charlottenlund

1932 Projecte casa P. Pers, Hellerup

1932 Projecte de cases mínimes: 65m^2, 73m^2, 75m^2 i 78m^2

1932-1936 Casa Sven B. Lauritzens, Anemonevej 48, Gentofte

1933 Casa B. Schepler, Strandvej 464, Vedbæk

1933 Casa Fr. Wittig, Carl Fejlbergs Vej 18, Frederiksberg

1933 Casa Grumstrup, Ole Olsens Allé 30 (abans Vemmetofte Allé 10), Hellerup

1933 Casa H. Hjelme, Grants Allé 22, Hellerup

1933 Casa O. Skaarup, Enghave 8, Rungsted

1933 Casa S. Lund Andersen, Hegelsvej 27, Ordrup, Charlottenlund

1933 Casa M. Holbøll, Skovgårdesvej 75, Ordrup, Charlottenlund; ampliació 1942-1943

1933 Casa Poul Munck, Hegelsvej 17, Ordrup, Charlottenlund

1933 Casa Vöhtz, Julie Sødrings Vej 5, Charlottenlund

1933-1934 Casa Brobjerg, Hegelsvej 18, Ordrup, Charlottenlund

1933-1934 Casa Hasselbalch, Kratvænget 9, Ordrup, Charlottenlund

1933-1938 Casa Thorvald Pedersen, Kongehøjen 3, Klampenborg

1934 Casa A. Christensen, Almindingen 18, Søborg

1934 Casa Erhardt, Hegelsvej 5, Ordrup, Charlottenlund

1934 Casa Glade-Olsen, Gotfred Rodes Vej 6, Ordrup, Charlottenlund

1934 Casa H.D. Henke, Glaciset 48, Lyngby

1934 Casa Harry Jensen, Ordruphøjvej 30, Ordrup, Charlottenlund

1934 Casa Helge Wandel, Parkovsvej 19, Gentofte

1934 Casa H.E. Holten, Hoffmeyersvej 29, Frederiksberg

1934 Casa Brøndum-Møller, Hoffmeyersvej 27

1934 Casa O. Højberg-Pedersen, Fasanhaven 2, Gentofte

1934 Casa Valdemar Leopold, Parkovsvej 7, Gentofte; jardí C.Th. Sørensen

1934-1935 Casa J.N.A. Garde, Ordrupdalvej 33, Ordrup, Charlottenlund

1935 Casa E. Kjær-Knudsen, Ordruphøjvej 32, Ordrup,

128 projectes de cases unifamiliars datades i comptabilitzades per l'autora. Fonts: Danmarks Kunstbibliotek i Gentofte Kommune.

Charlottenlund

1935 Modificació casa O. Herting, Vedbæk

1935 Casa H. Fischer-Hansen, Hurdlevej 3, Klampenborg

1935 Rehabilitació i jardí casa Harald Pedersen, Dronninggårds Allé 70, Holte

1935 Casa Karl Sørensen, Tyborøn Allé 76, Vanløse

1935 Casa Kenneth Elk, Gavnøvej 43, Brønshøj

1935 Casa Jørgen Sandvad, Dalsgaardsvej 13, Klampenborg

1935 Casa Sørensen, Nordre Strandvej 53, Helsingør

1936 Casa Holger Frederiksen, Ordruphøjvej 44, Ordrup, Charlottenlund

1936 Casa Svend Reinerts, Sundbyvestervej 29-31, København

1937 Casa A.R. Christensen, Skovvangen 17, Charlottenlund

1937 Casa Sven Johnsen, Jægersborg Allé 57, Charlottenlund; ampliació 1942

1937 Casa Victor B. Strands, Skovgaardsvej 33

1937 Casa H. Steinthal, Hegelsvej 9, Charlottenlund

1938 Casa Jacobsen d'estiu, Gudmindrup Skovsti 15, Gudmindrup Lyng

1938 Casa K. Johnsen, Ordrupvej 185, Charlottenlund

1938 Casa K.E. Hoecks, Bekkasinvej 5, Hellerup

1938 Projecte casa Jörgensens, Sølystparken

1939 Casa Vagn Aagesens, Strandvejen 851

1941 Projecte casa d'estiu Thorvald Pedersen, Gudmindrup Lyng

1941-1943 Agrupació Novo, Sløjfen 21-35, Gentofte

1942-1943 Agrupació Ellebækvej 21-39 i 22-34, Gentofte

1942 Casa Steen Voltelens, Sølystpark, København

1942-1943 Casa J.H. Hoffmann, Ordrupgårdvej 12, Ordrup, Charlottenlund

1942-1944 Casa Knud Kokfelt, Lundely 19, Hellerup; ampliació 1946

1942-1951 Casa Svend Kokfelt, Vesterprisvej, Tisvilde

1943 Casa K. Holm-Nielsen, Smakkegårdsvej 40, Gentofte

1943 Concurs cases a Hobro, Suècia, amb Nils i Eva Koppel, i C.A. Acking

1943-1945 Agrupació Ridebanevang 2-38 i 1-35, Gentofte

1944-1945 Casa Ebbe Munck, Ved Himmeltorpsvägen, Arild, Suècia

1945 Concurs agrupació Caroline Amalievej

1946 Casa N.S. Haustrup, Skovgyden 36, Odense

1946 Projecte casa Jardorf, Forårsvej, Charlottenlund

1946-1950 Agrupació Søholm I, Strandvejen 413, Bellevuekrogen 20-26

1947 Projecte d'agrupació, Trørød, Søllerød

1948 Projecte habitatges Associació danesa sense ànim de lucre (Dansk Almennyttigt Boligselskab), Islev Vænge

1948-1956 Cases a l'Escola Munkegård, Gentofte

1949-1950 Agrupació Søholm II, Bellevuekrogen 2-18

1949-1951 Agrupació a Islevvænge, Tårnvej 409-525, Knudsøvej 27-101 i 56-102, Fortvej 50-190, Rødovre

1950-1952 Casa C. A. Møller, Strandvejen 504 B, Vedbæk

1950-1953 Casa Henning Simony, Geelsvej 10, Holte

1951-1953 Granja Valdemar Olsen, Almegaards Allé 3, Nyrup, Højby

1952-1955 Agrupació Søholm III, Bellevuekrogen 1-7, Klampenborg

1953 Casa Upton-Hansen, Gl. Røsnæsvej 31, Kalundborg

1953-1957 Agrupació Jespersen & Søn, Sløjfen 22-48, Ørnegårdsvej 22-50, Gentofte

1953-1959 Projecte agrupació a Carlsminde, Carlsmindeparken, Holte

1954 Projecte casa Engelbredt, Vordingborg, Strandvejen 413, Ordrup

1954 Projecte casa Hallas Møller, Dronninggårds Allé 80, Holte

1954-1957 Casa Rüthwen-Jürgensen, Skodsborg Strandvej 300, Vedbæk, Skodsborg

1955-1956 Casa Knud Kokfelt, Strandvejen 20, Tisvilde

1955-1957 Agrupació a Hansaviertel per l'Exposició Interbau, Berlín

1955-1958 Casa Edwin Jensen, Mosehøjvej 21A, Charlottenlund

1956-1957 Casa Leo Henriksen, Røgerivej 3, Odden Harbor; ampliació 1961 i 1965

1957 Casa Erik Siesby, I.H. Mundtsvej 4B, Virum

1957-1961 Agrupació a Ved Bellevue Bugt, Strandvejen 415-417, Klampenborg

1958 Projecte casa Statslånshus, Vinagervej

1959-1960 Casa Gertie Wandel, Prins Axels Vej 13 (abans Parkovsvej 17), Gentofte

1966-1967 Rehabilitació granja de Jacobsen, Tissø, oest Sjælland

1969-1970 Prototipus casa prefabricada Kubeflex, presentat a l'exposició Archibo. Trapholt, Museum of Modern Art, Applied Art, Design and Architecture, Æblehaven 23, Kolding

1969-1971 Prototipus casa prefabricada Kvadraflex, presentat a l'exposició Archibo. Bredekærs Vænge 4-8, Ishøj

1970 Projecte casa prefabricada de formigó Jespersen & Søn

*Ampliació casa d'estiu Rüthwen-Jürgensen, Sandbjergvej, Hørsholm; casa original de 1918 feta per G. Schiøtz

*Casa Jens Söndergaard, Maglemosevej, Gentofte

*Projecte dues cases Tostennen

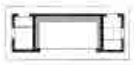
Quadre cases unifamiliars d'Arne Jacobsen (dibuixos originals manipulats per l'autora)

1926-1927 Sigurd Wandel

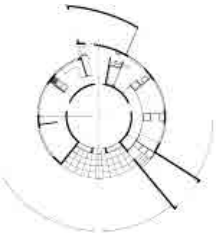
1927 Boll

1927 Steensen

1928 Projecte petit pavelló estiu



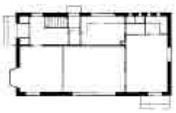
1929 Projecte Casa del futur



1929 Jacobsen a Charlottenlund

1929-1931 E. Monrad-As, Gotfred Rodes Vej 16

1929-1931 E. Monrad-As, Hegelsvej 8



1929-1931 E. Monrad-As, Hegelsvej 24

1931 J.J. Jarl

1931 Projecte casa pati

1931 Max Rothenborg

0 5 10m

96 cases unifamiliars documentades i datades per l'autora. Fonts: Danmarks Kunstbibliotek i Gentofte Kommune.

1928 E. Aabling-Thomsen

1928 Schoppe

1928 Concurs Politiken

1929 T.D.W. Bannister

1929-1930 Fergo

1929-1931 E. Monrad-As, Gotfred Rodes Vej 7

1929-1931 E. Monrad-As, Hegelsvej 29

1930 Paula Thygesen Nim

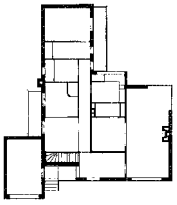
1930-1931 C. Friis

1932 C.C. Thomsen

1932 Brasen

1932 E. Friis-Hansen

1932 Hedvig Grauengaard

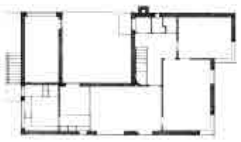


1932 Projecte P. Pers

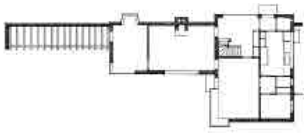
1932 Projecte cases mínimes (65, 73, 75, 78m^2)

1933 S. Lund Andersen

1933-1943 M. Holbøll



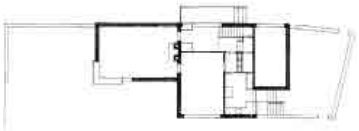
1933 Poul Munck



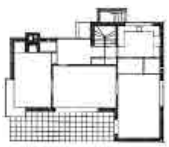
1933-1938 Thorvald Pedersen

1934 A. Christensen

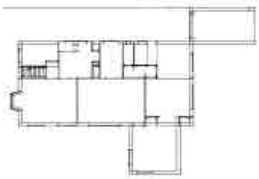
1934 Erhardt



1934 H.E. Holten



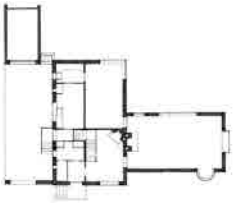
1934 Brøndum-Møller



1934-1935 J.N.A. Garde

0 5 10m

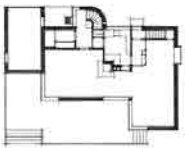
1932-1936 Sven B. Lauritzens



1933 B. Schepler

1933 Grumstrup

1933 Vöhtz



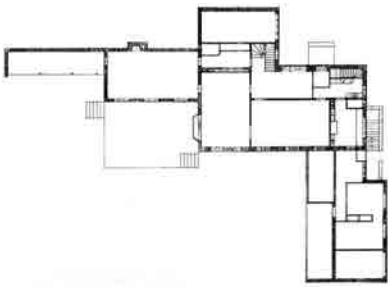
1933-1934 Brobjerg

1933-1934 Hasselbalch

1934 Glade-Olsen

1934 Harry Jensen

1934 Helge Wandel



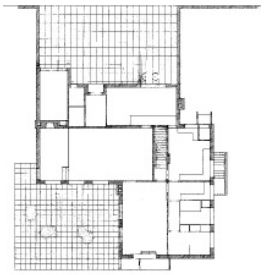
1935 Karl Sørensen

1935 Kenneth Elk

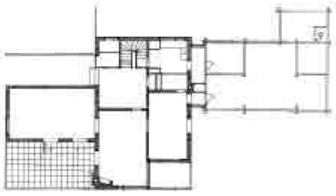
1935 Sørensen

1936 Holger Frederiksen

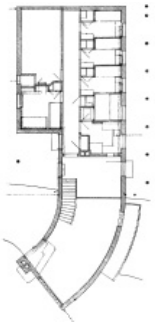
1936 Svend Reinerts



1937 A.R. Christensen



1938 Jacobsen a Gudmindrup



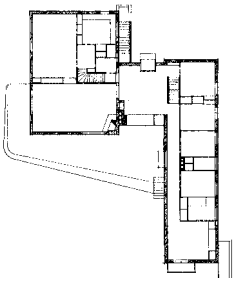
1938 K. Johnsen

1938 Projecte Jörgensens

1942-1943 Agrupació Ellebækvej

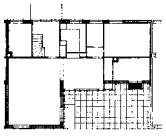
1942 Steen Voltelen

1942-1943 J.H. Hoffmann



1943 Concurs a Suècia

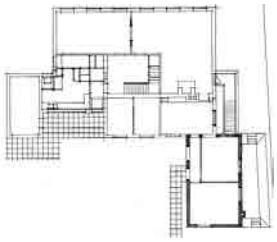
1943-1945 Agrupació a Ridebanevang



1944-1945 Ebbe Munck

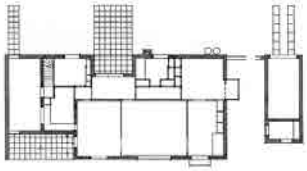
0 5 10m

1937 Sven Johnsen

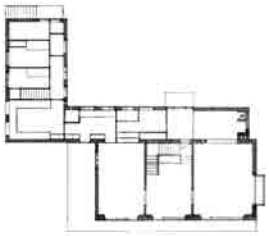


1937 Victor B. Strands

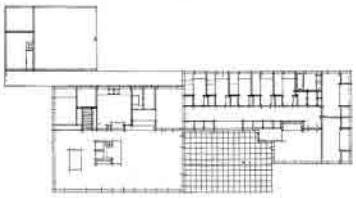
1937 H. Steinthal



1939 Vagn Aagesens

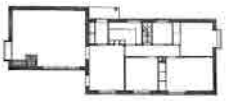


1941 Projecte Thorvald Pedersen



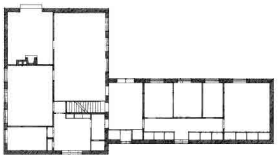
1941-1943 Agrupació Novo

1942-1944 Knud Kokfelt



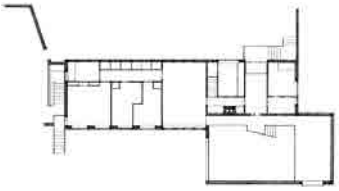
1942-1951 Svend Kokfelt

1943 K. Holm-Nielsen

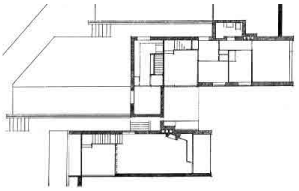


1945 Concurs agrupació Caroline Amalievej

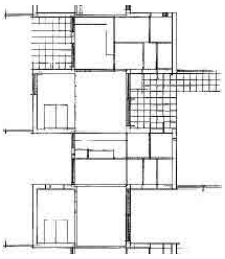
1946 Projecte Jardorf



1946-1950 Søholm I



1948 Projecte Associació danesa

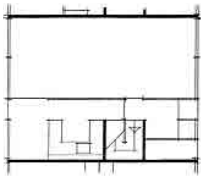


1949-1950 Søholm II

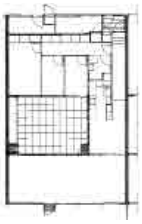
1949-1951 Agrupació Islevvaenge

1953 Upton-Hansen

1953-1957 Agrupació Jespersen & Søn

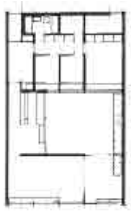


1953-1959 Projecte agrupació Carlsminde



1955-1956 Knud Kokfelt

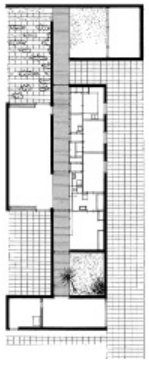
1955-1957 Agrupació Hansaviertel



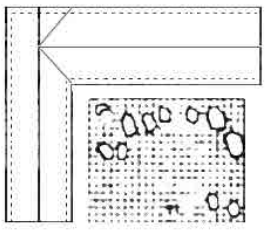
1955-1958 Edwin Jensen

1958 Projecte Statslånshus

1959-1960 Gertie Wandel

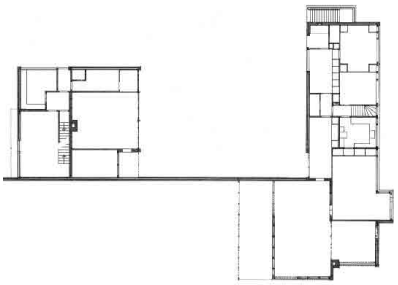


1966-1967 Rehabilitació granja Jacobsen a Tissø

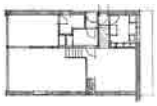


0 5 10m

1950-1952 C.A. Møller

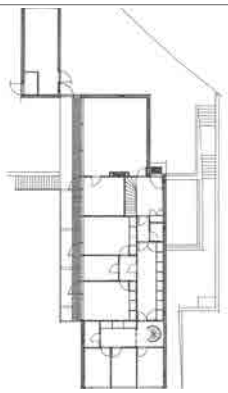


1950-1953 Henning Simony

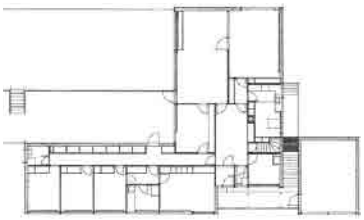


1952-1955 Søholm III

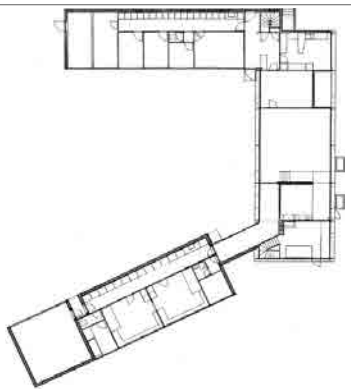
1954 Projecte Engelbredt



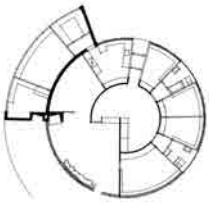
1954 Projecte Hallas Møller



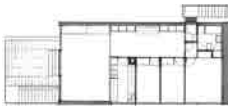
1954-1957 Rüthwen-Jürgensen



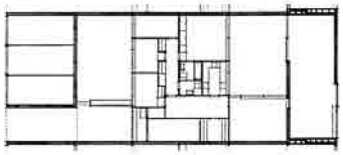
1956-1957 Leo Henriksen



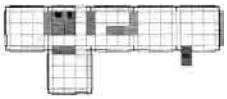
1957 Erik Siesby



1957-1961 Agrupació Ved Bellevue Bugt

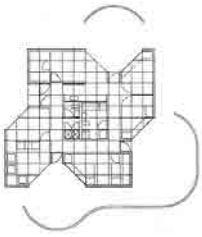


1969-1970 Prototipus Kubeflex

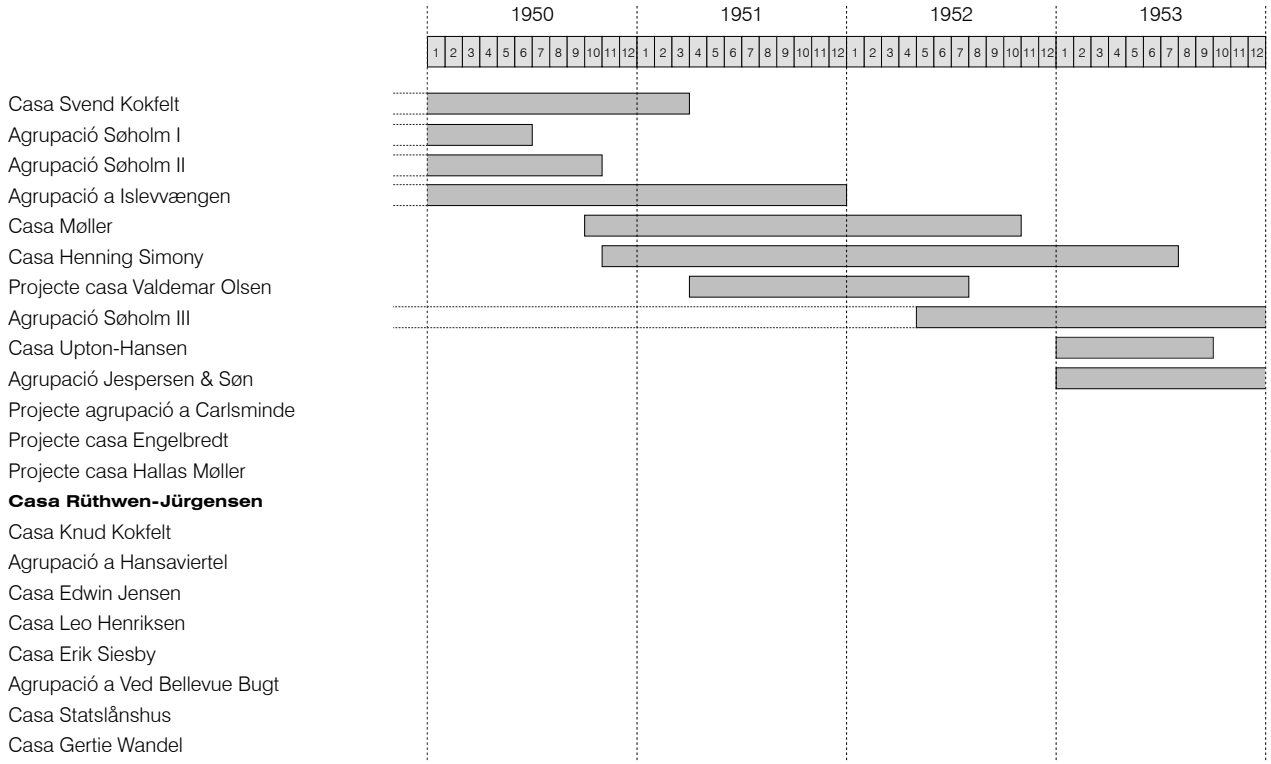


1969-1971 Prototipus Kvadraflex

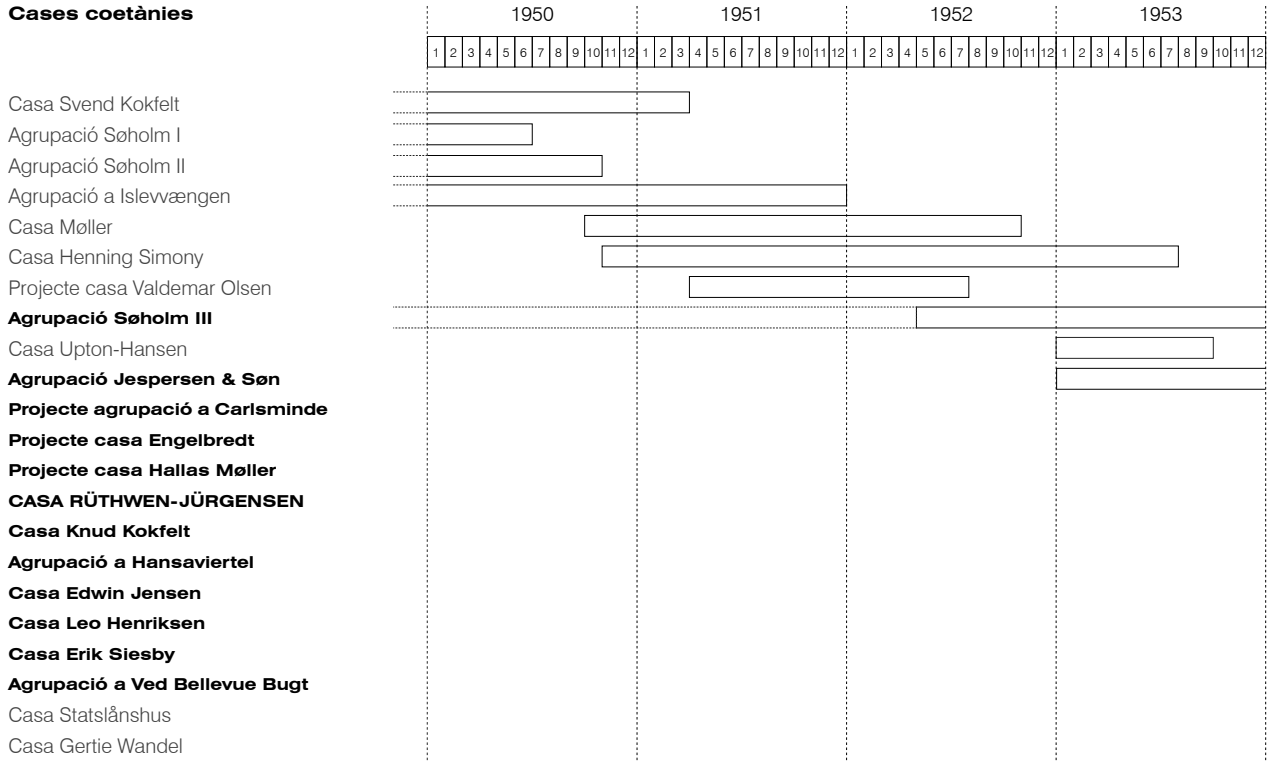
1970 Prototipus per Jespersen & Søn



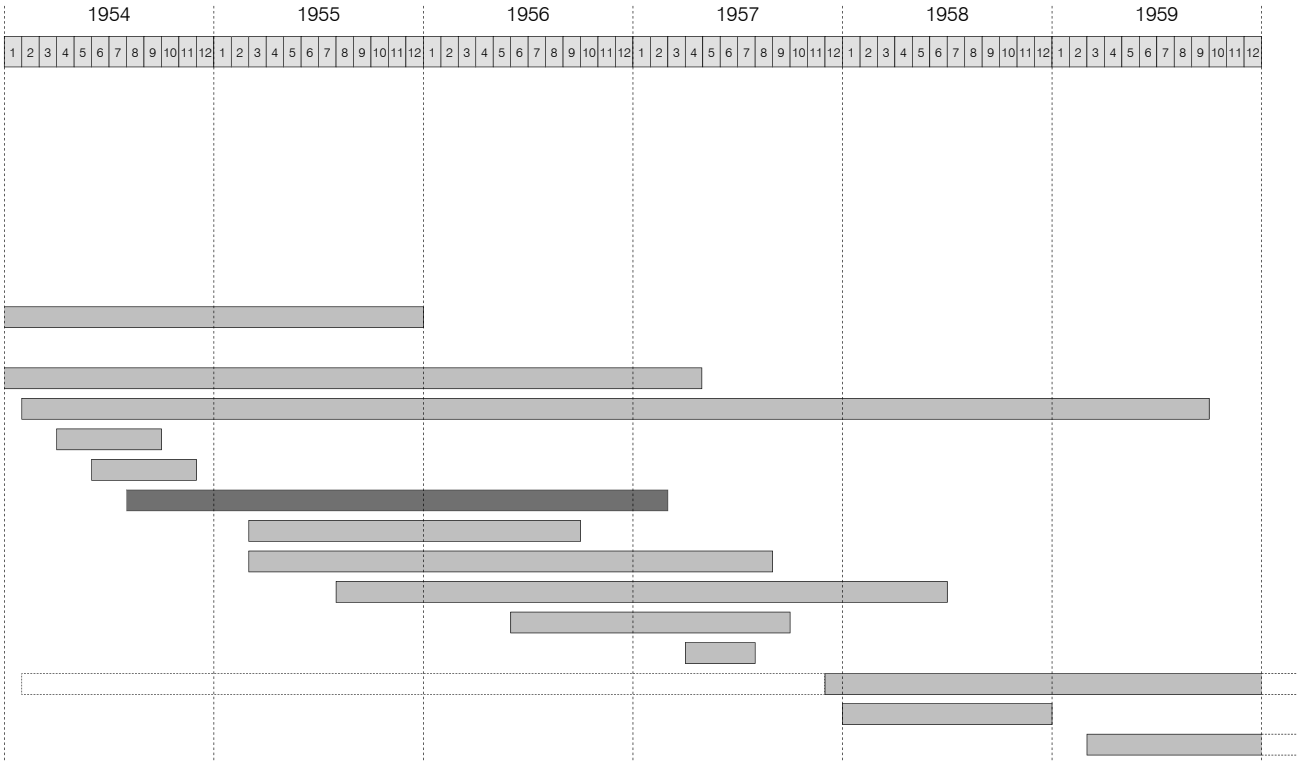
Cronologia cases unifamiliars dècada 1950

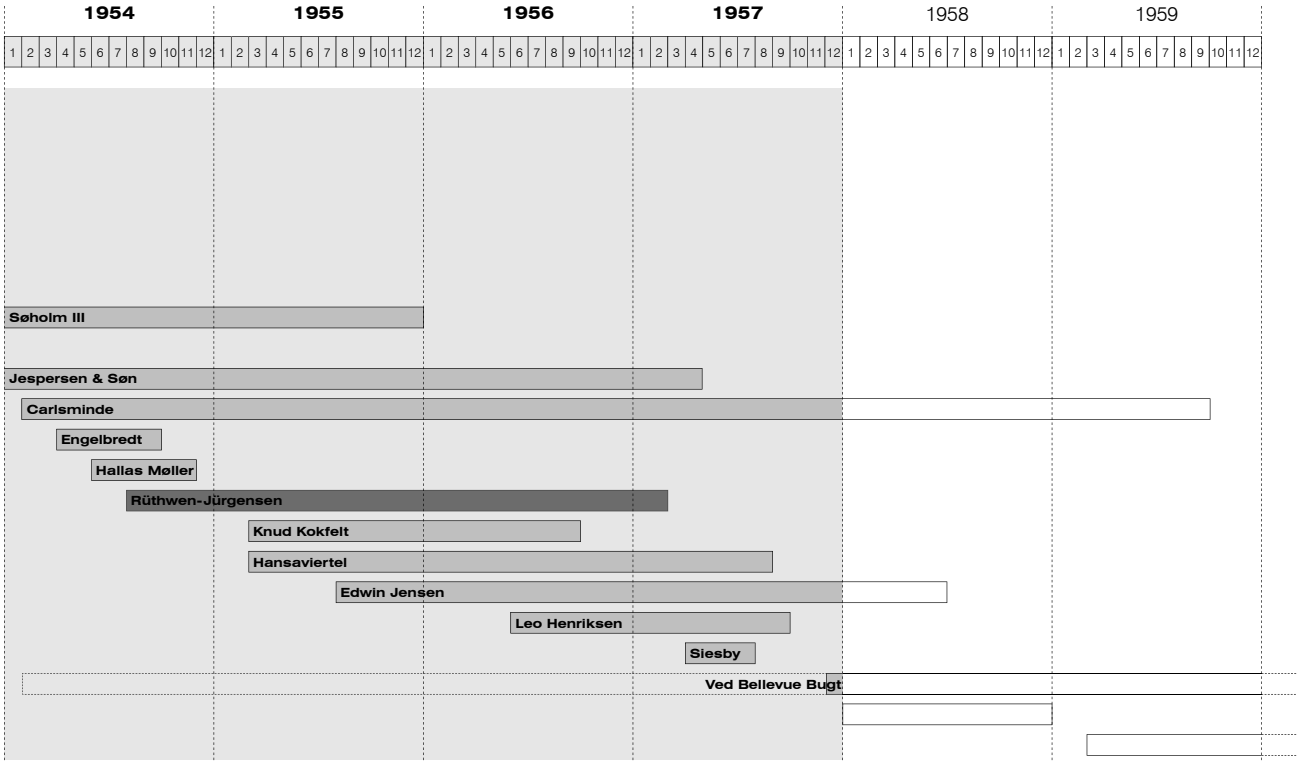


Cases coetànies



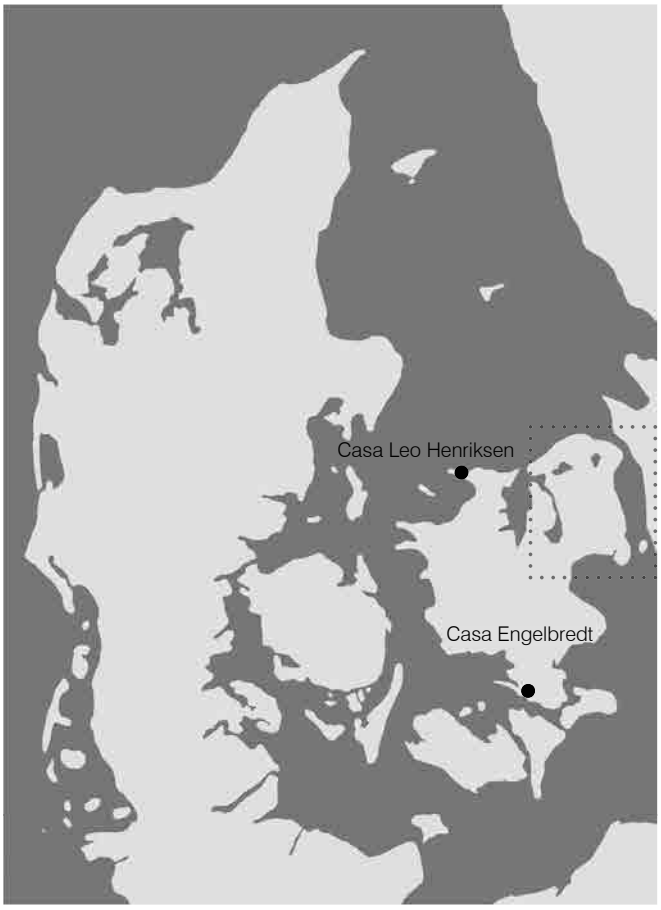
1950-1959: Període de màxima difusió de les cases d'Arne Jacobsen. 1954-1957: Període de màxim solapent de projectes.
Fonts datació: Danmarks Kunstbibliotek i Gentofte Kommune.





Cases coetànies I: localització

Dinamarca i Alemanya

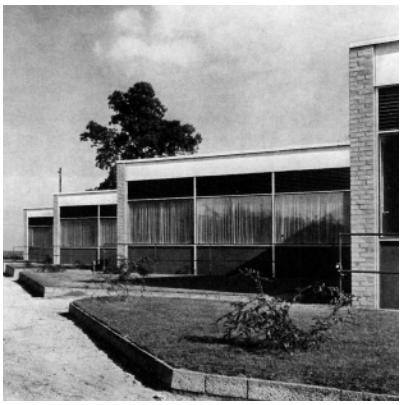


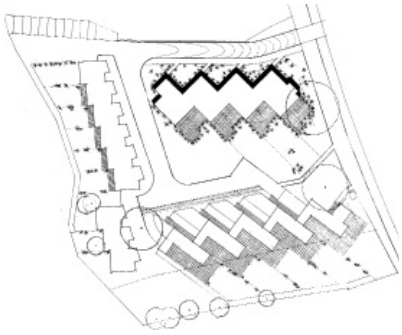
Dinamarca

Dinamarca, est de l'illa de Sjælland

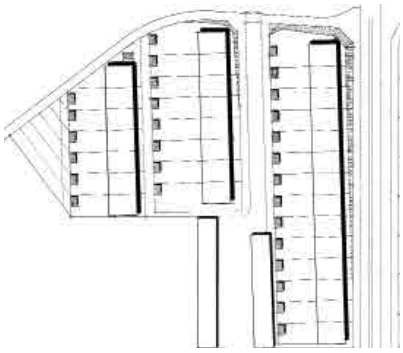
Cases coetànies II: emplaçament (dibuixos originals manipulats per l'autora)

1952-1955 Agrupació Søholm III

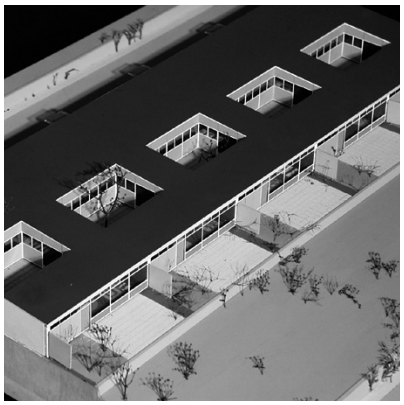


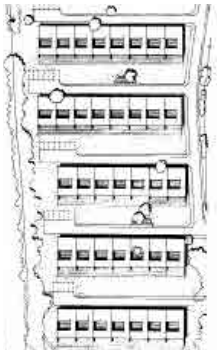


1953-1957 Agrupació Jespersen & Søn

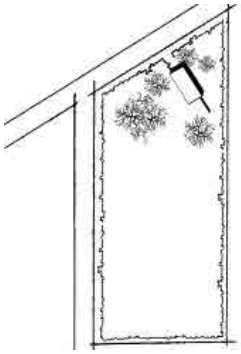


1953-1959 Projecte agrupació a Carlsminde

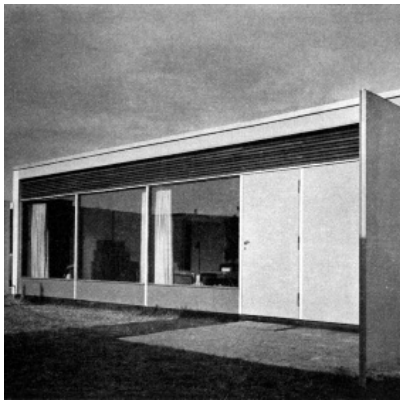


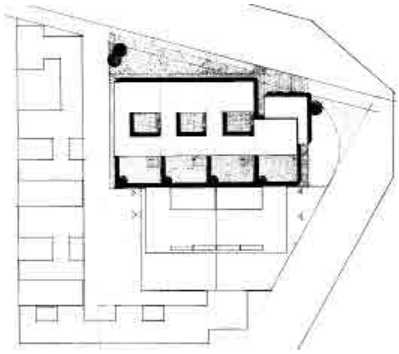


1955-1956 Casa Knud Kokfelt

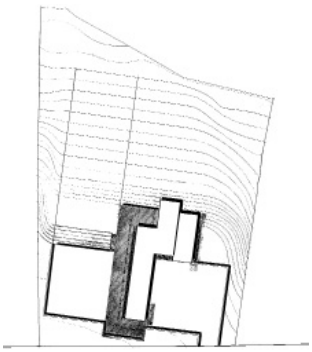


1955-1957 Agrupació a Hansaviertel



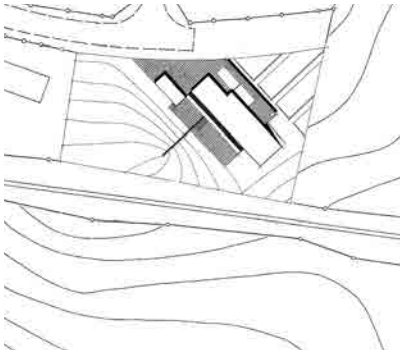


1955-1958 Casa Edwin Jensen

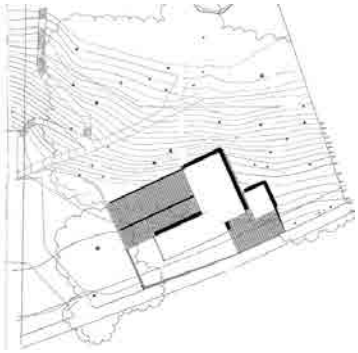


Fonts: Danmarks Kunstbibliotek i Gentofte Kommune.

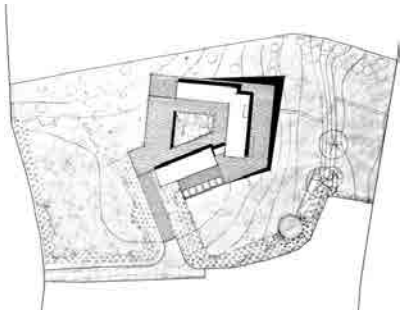
1954 Projecte casa Engelbredt



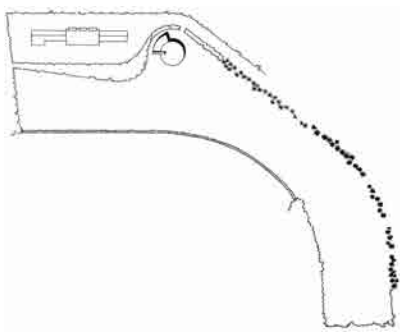
1954 Projecte casa Hallas Møller



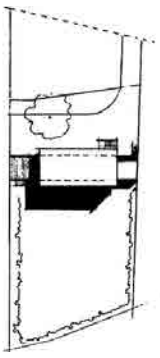
1954-1957 Casa Rüthwen-Jürgensen



1956-1957 Casa Leo Henriksen



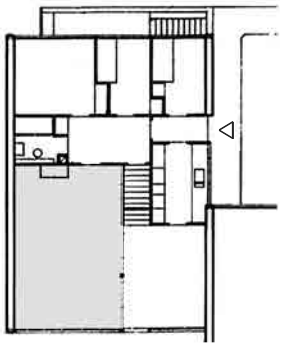
1957 Casa Erik Siesby



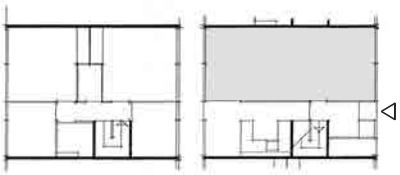
1957-1961 Agrupació a Ved Bellevue Bugt

Cases coetànies III: organització (dibuixos originals manipulats per l'autora)

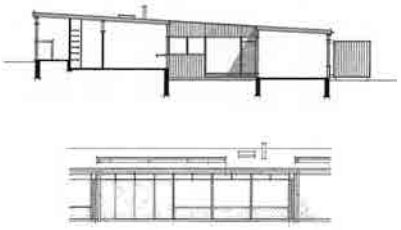
1952-1955 Agrupació Søholm III

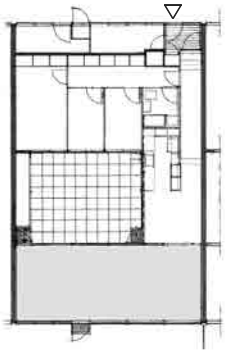


1953-1957 Agrupació Jespersen & Søn

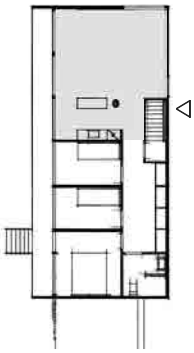


1953-1959 Projecte agrupació a Carlsminde

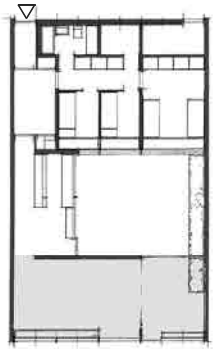




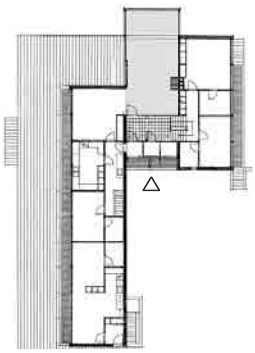
1955-1956 Casa Knud Kokfelt



1955-1957 Agrupació a Hansaviertel

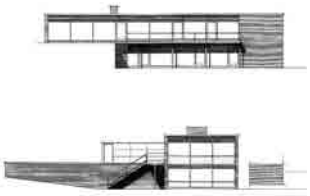


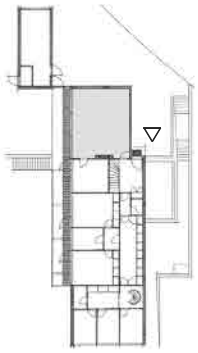
1955-1958 Casa Edwin Jensen



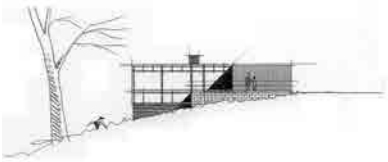
Indicació de l'entrada i la sala d'estar. Fonts: Danmarks Kunstbibliotek i Gentofte Kommune.

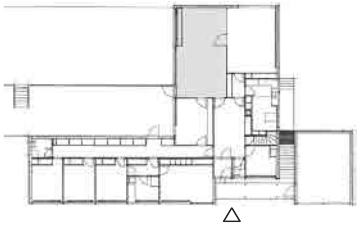
1954 Projecte casa Engelbredt



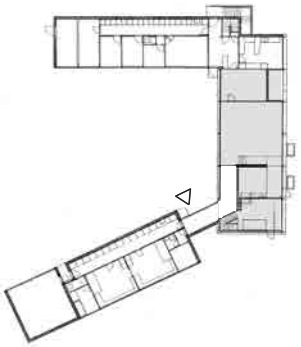


1954 Projecte casa Hallas Møller

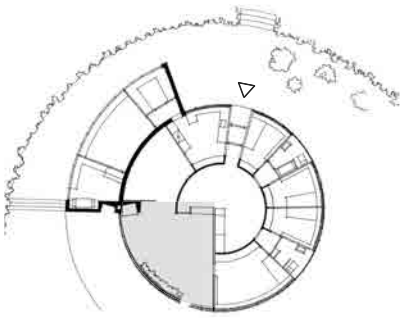




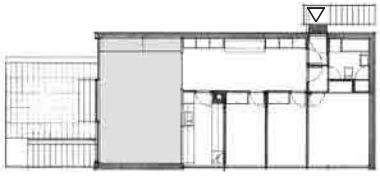
1954-1957 Casa Rüthwen-Jürgensen



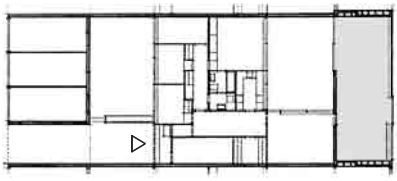
1956-1957 Casa Leo Henriksen



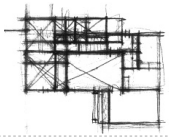
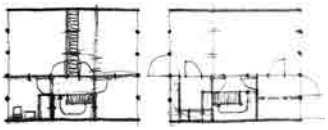
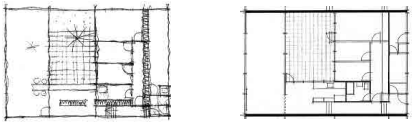
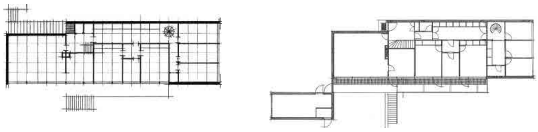
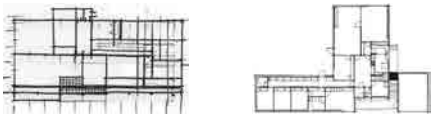
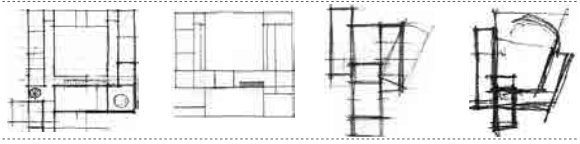
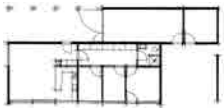
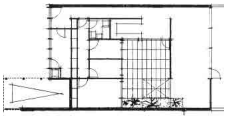
1957 Casa Erik Siesby



1957-1961 Agrupació a Ved Bellevue Bugt



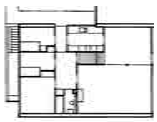
Cases coetànies IV: evolució (dibuixos originals manipulats per l'autora)

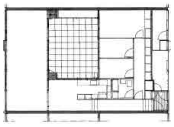
	1954	1955
Agrupació Søholm III		
Agrupació Jespersen & Søn		
Projecte agrupació a Carlsminde		
Projecte casa Engelbredt		
Projecte casa Hallas Møller		
Casa Rüthwen-Jürgensen		
Casa Knud Kokfelt		
Agrupació a Hansaviertel		
Casa Edwin Jensen		
Casa Leo Henriksen		
Casa Erik Siesby		
Agrupació a Ved Bellevue Bugt		

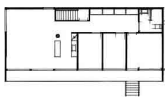
Solapament de plantejaments entre les versions de la Rüthwen-Jürgensen i les coetànies. Fonts: Danmarks Kunstbibliotek i Gentofte Kommune.

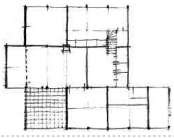
1956

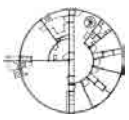
1957

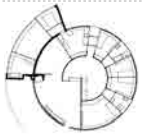


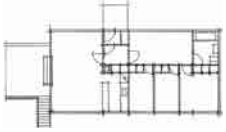


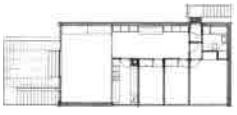


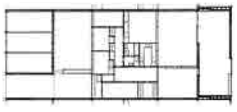






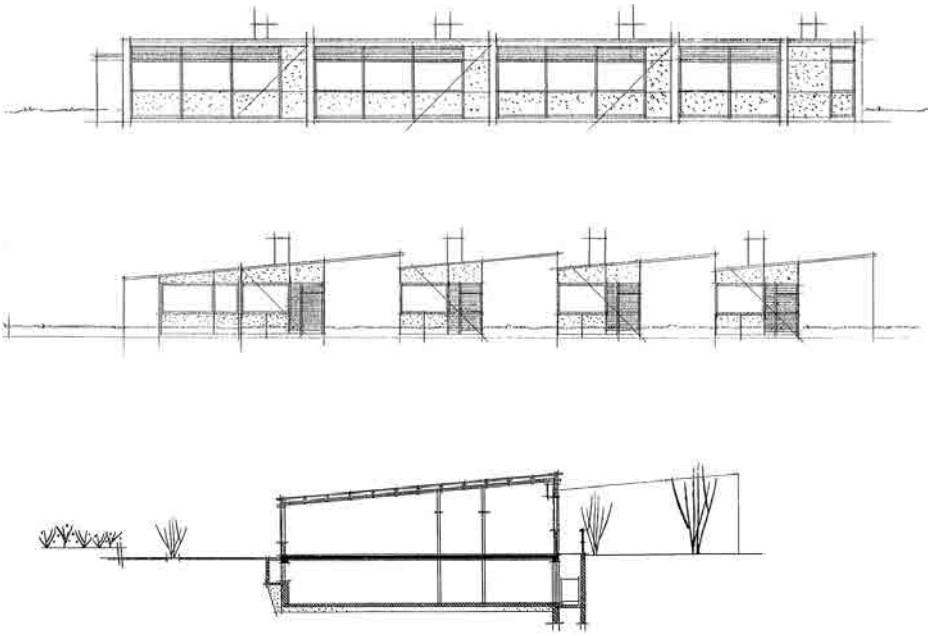


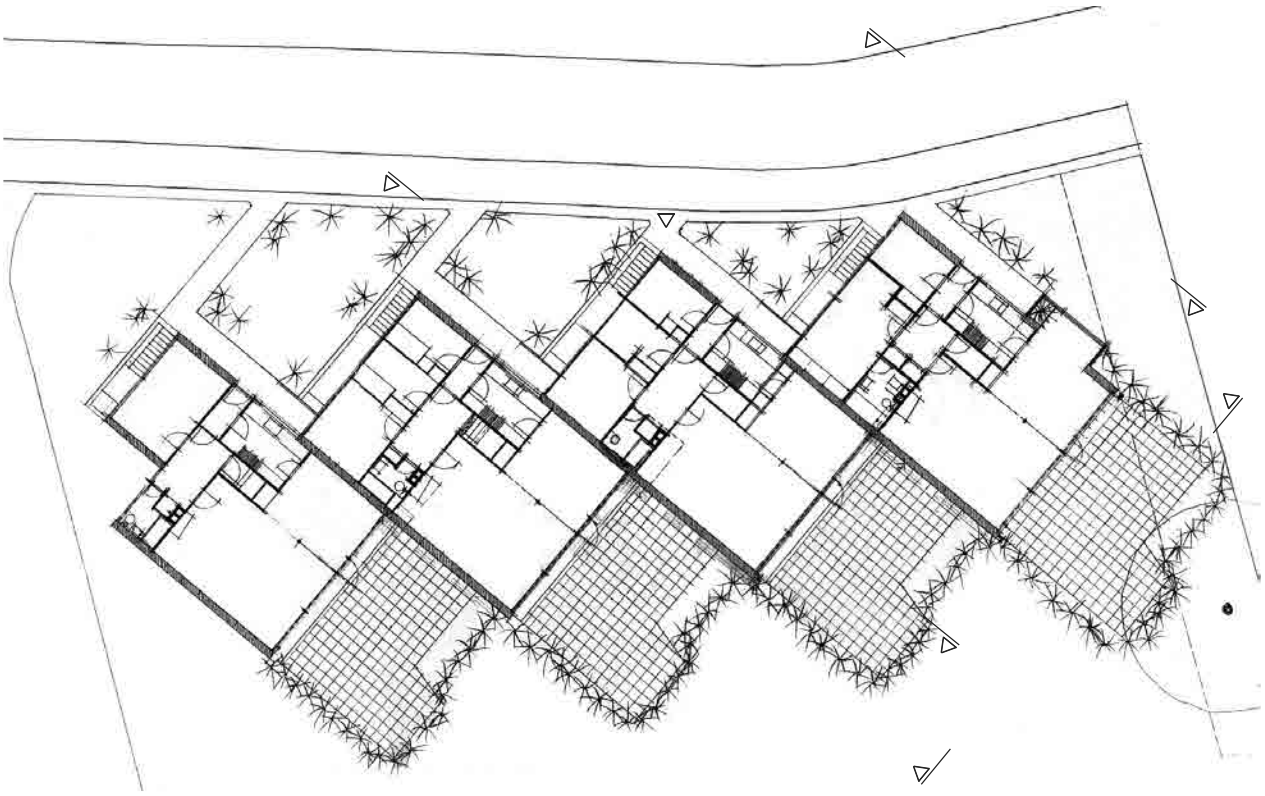




Cases coetànies V: versió final (dibuixos originals manipulats per l'autora)

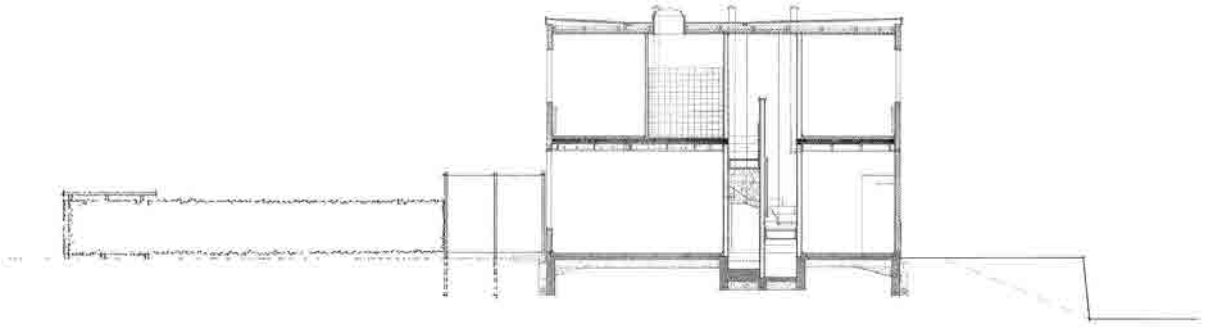
1952-1955 Agrupació Søholm III

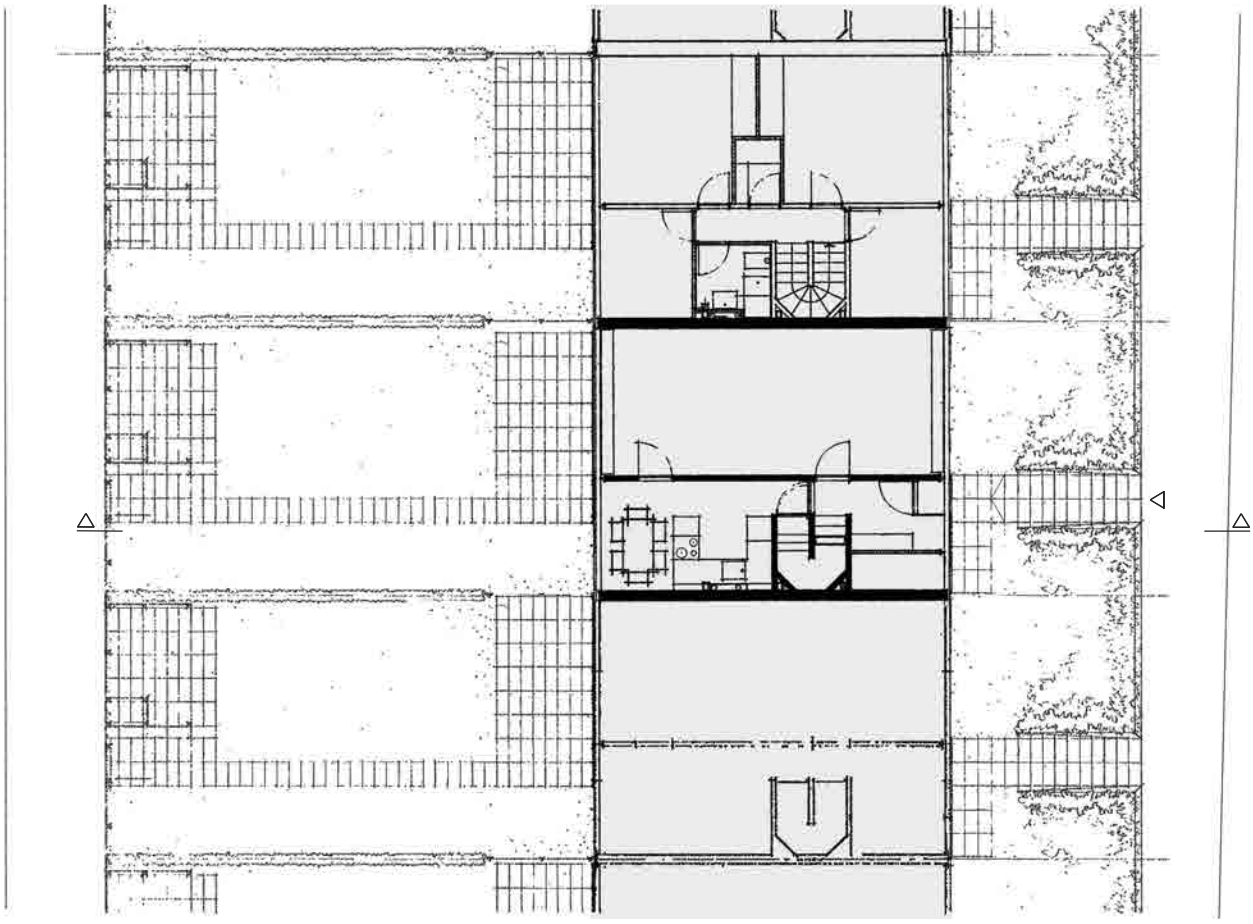




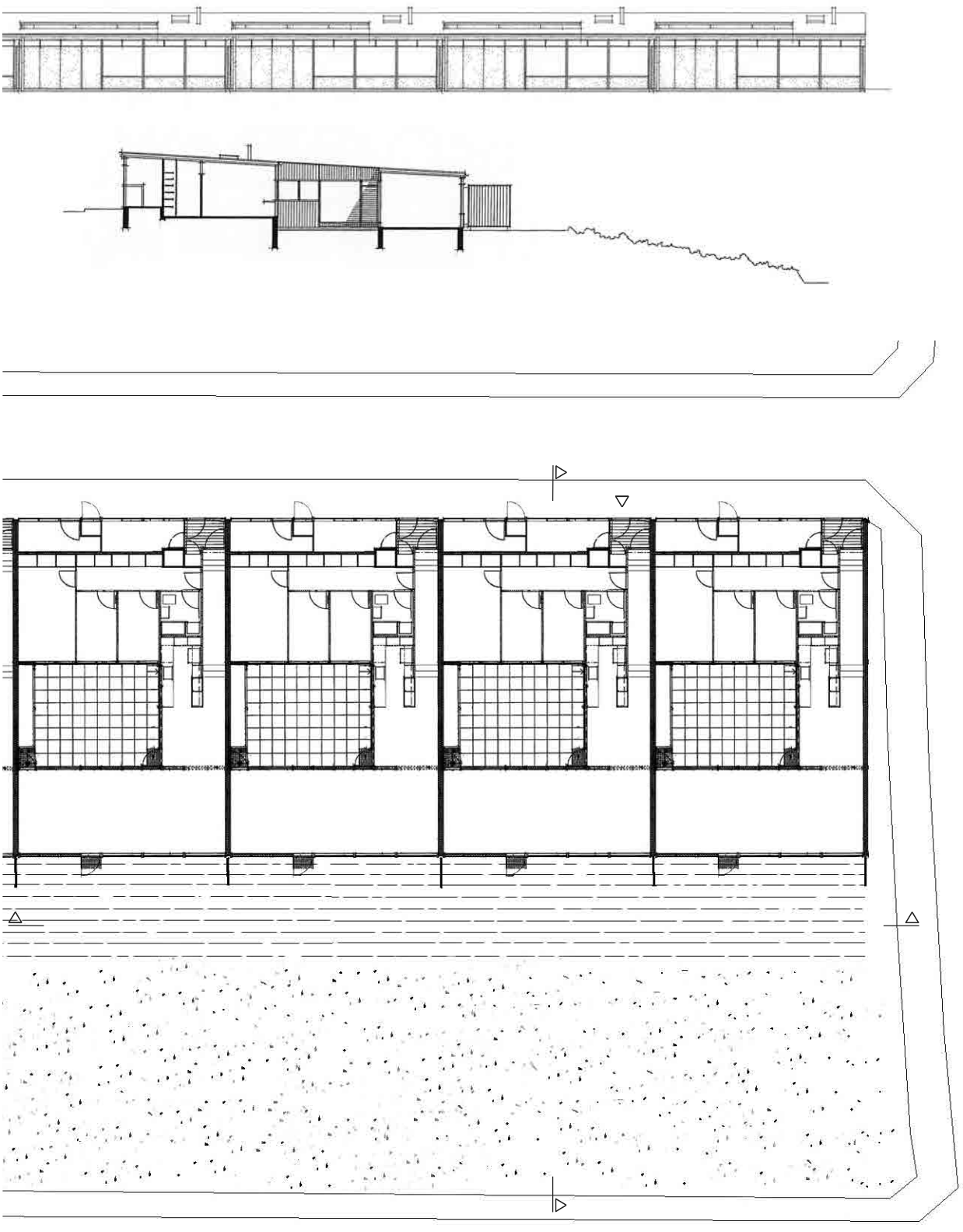
Fonts: Danmarks Kunstbibliotek i Gentofte Kommune.

1953-1957 Agrupació Jespersen & Søn

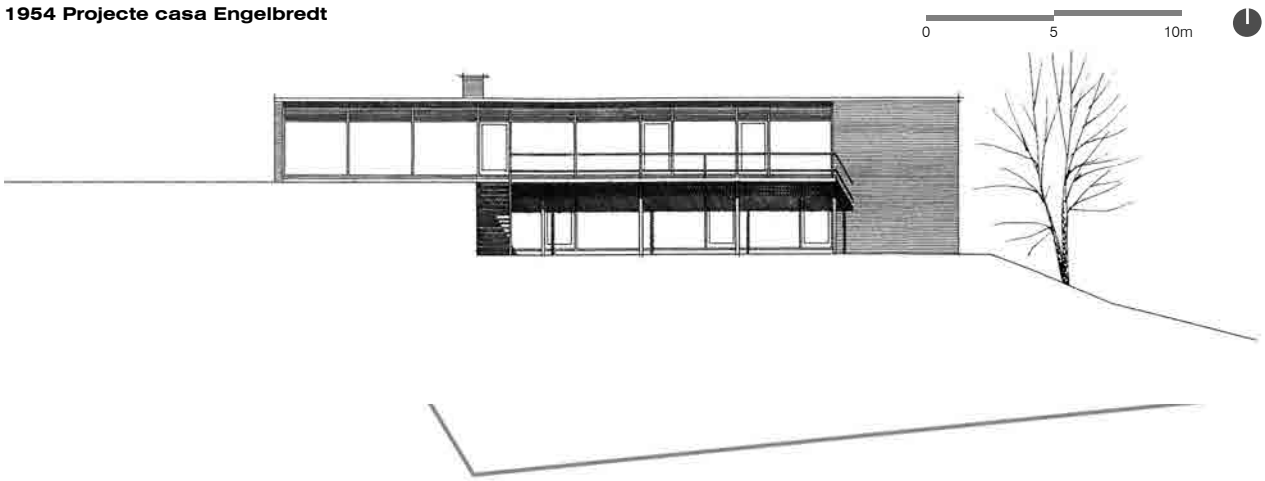


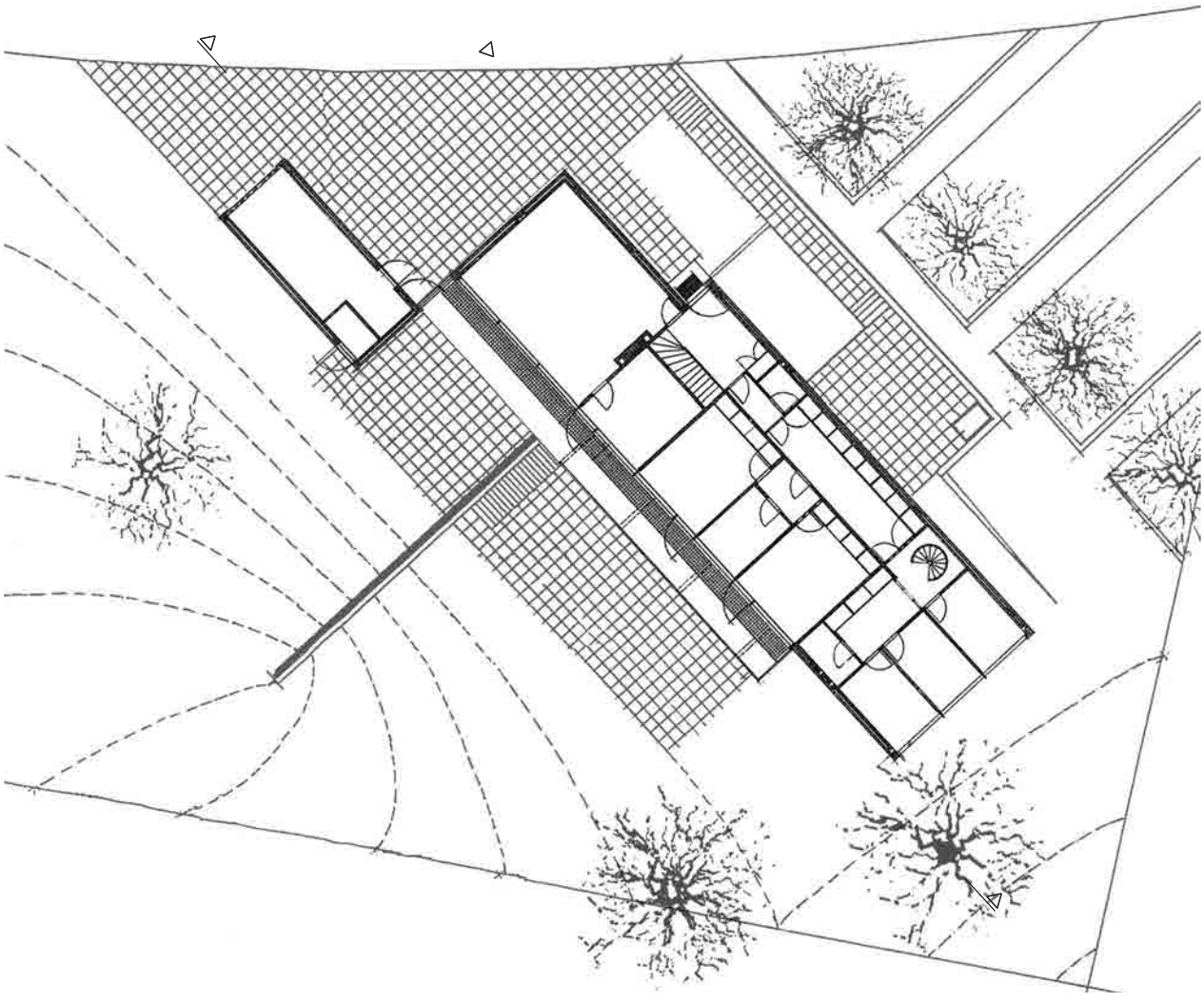


1953-1959 Projecte agrupació a Carlsminde



1954 Projecte casa Engelbredt

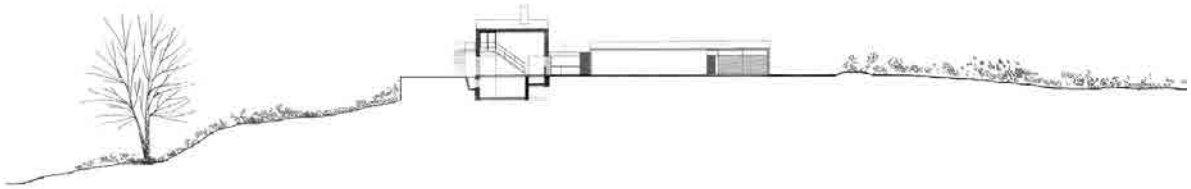


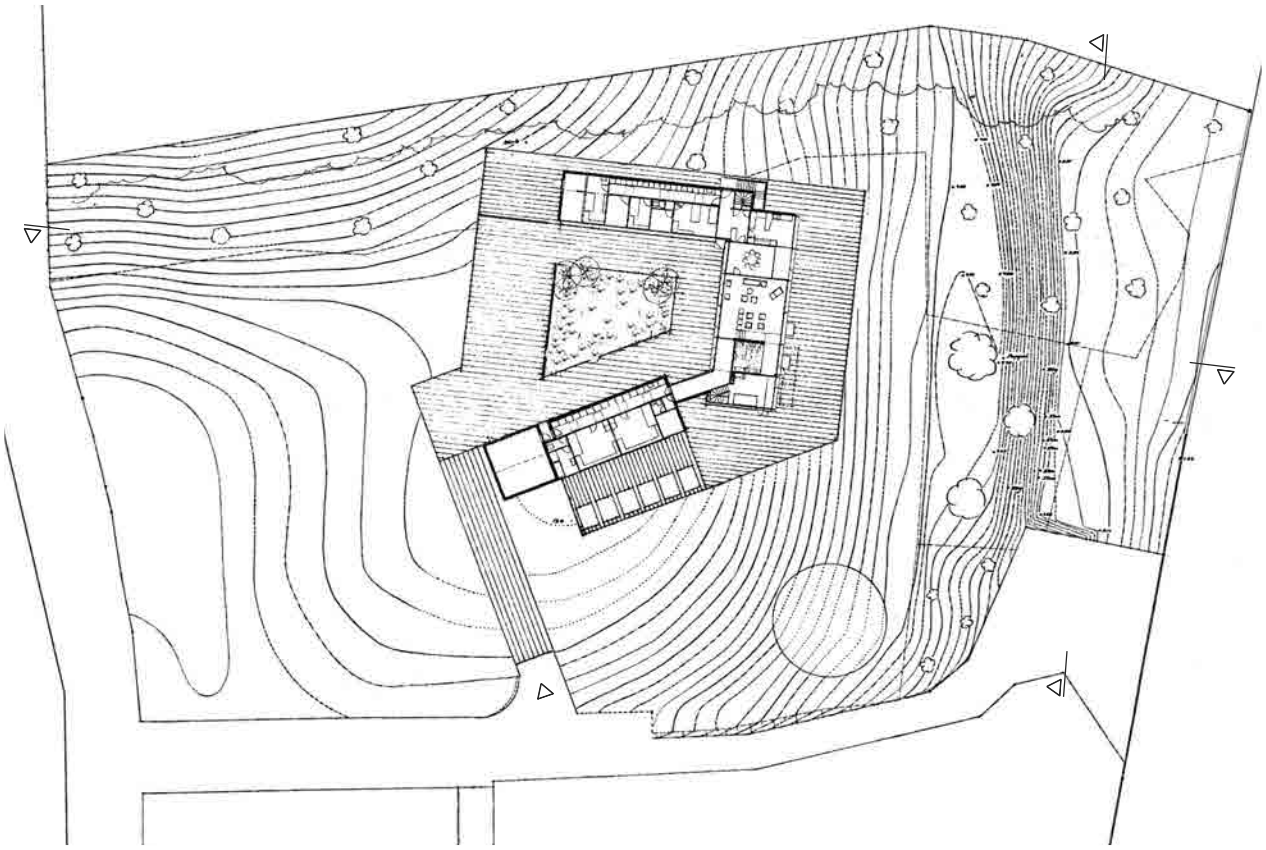


1954 Projecte casa Hallas Møller

1954-1957 Casa Rüthwen-Jürgensen

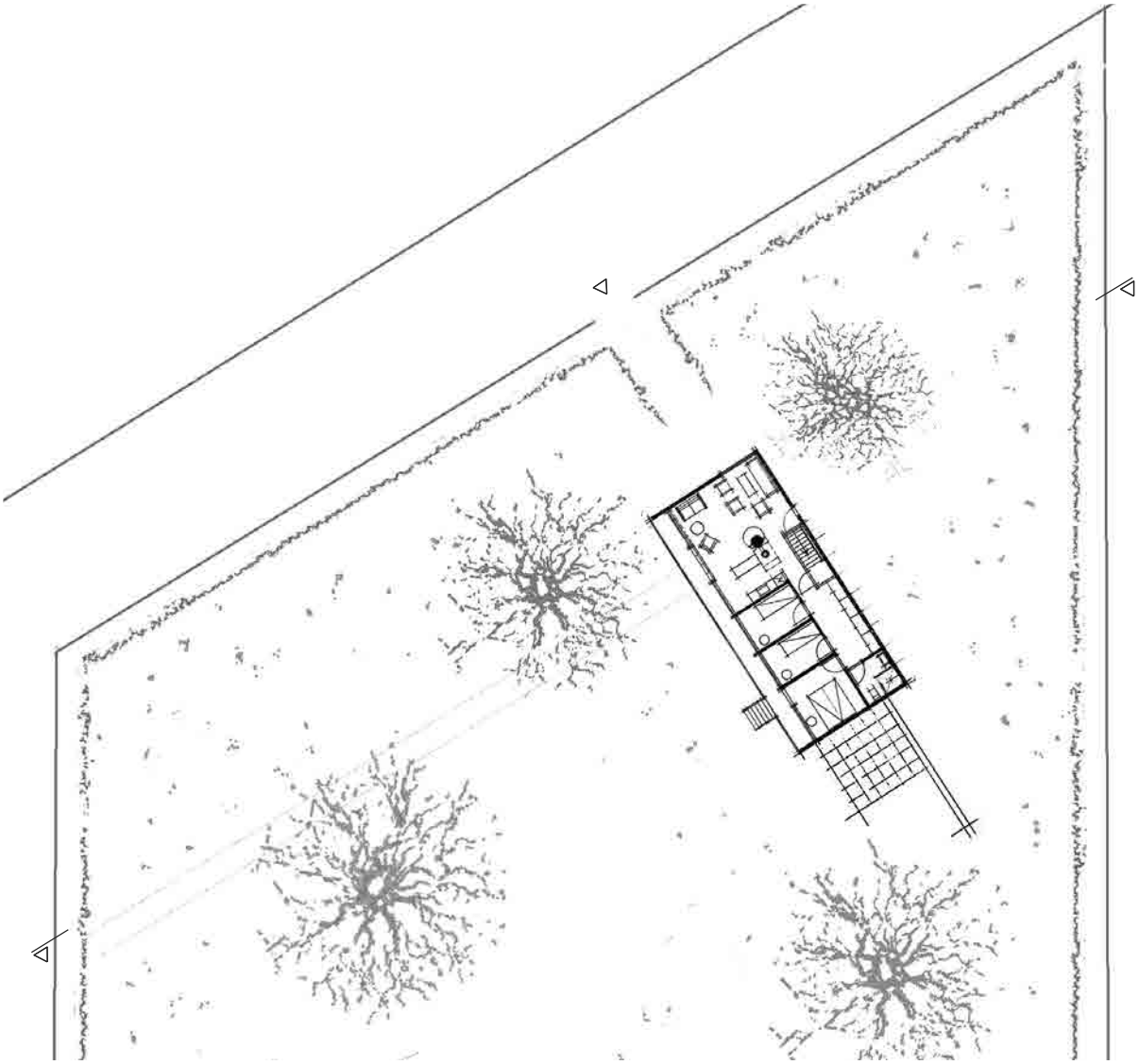
0 5 10m





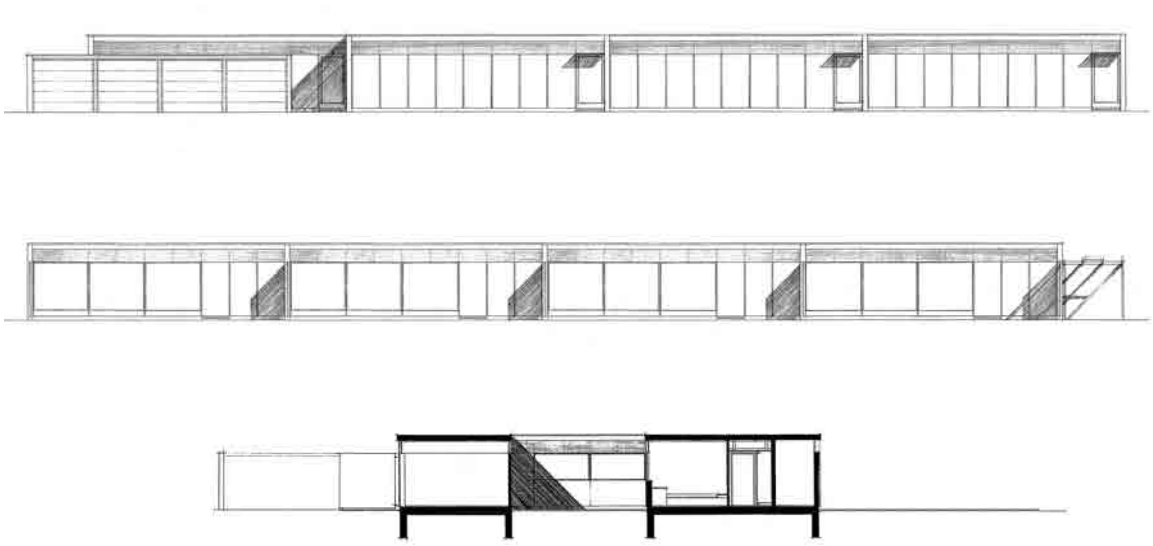
1955-1956 Casa Knud Kokfelt

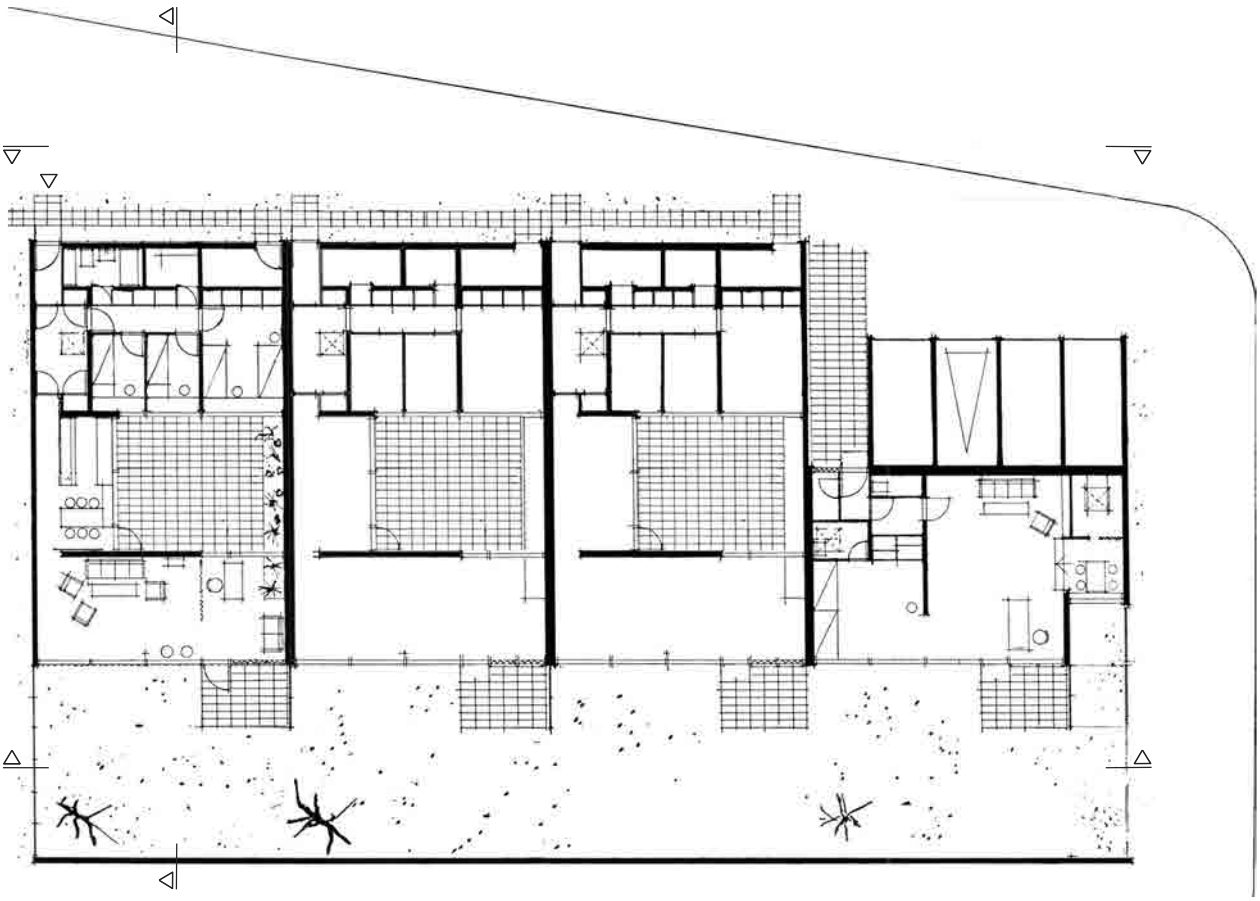
0 5 10m



1955-1957 Agrupació a Hansaviertel

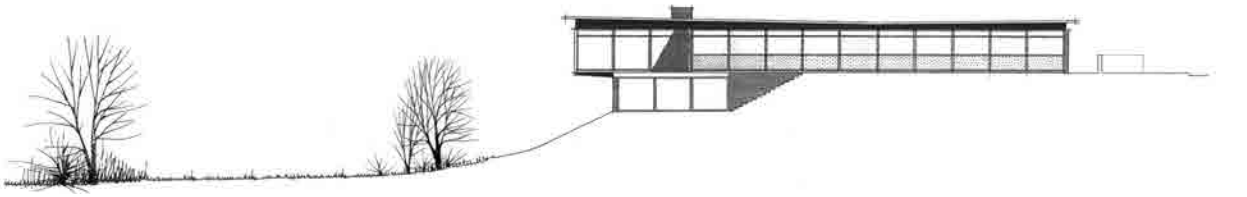
0 5 10m

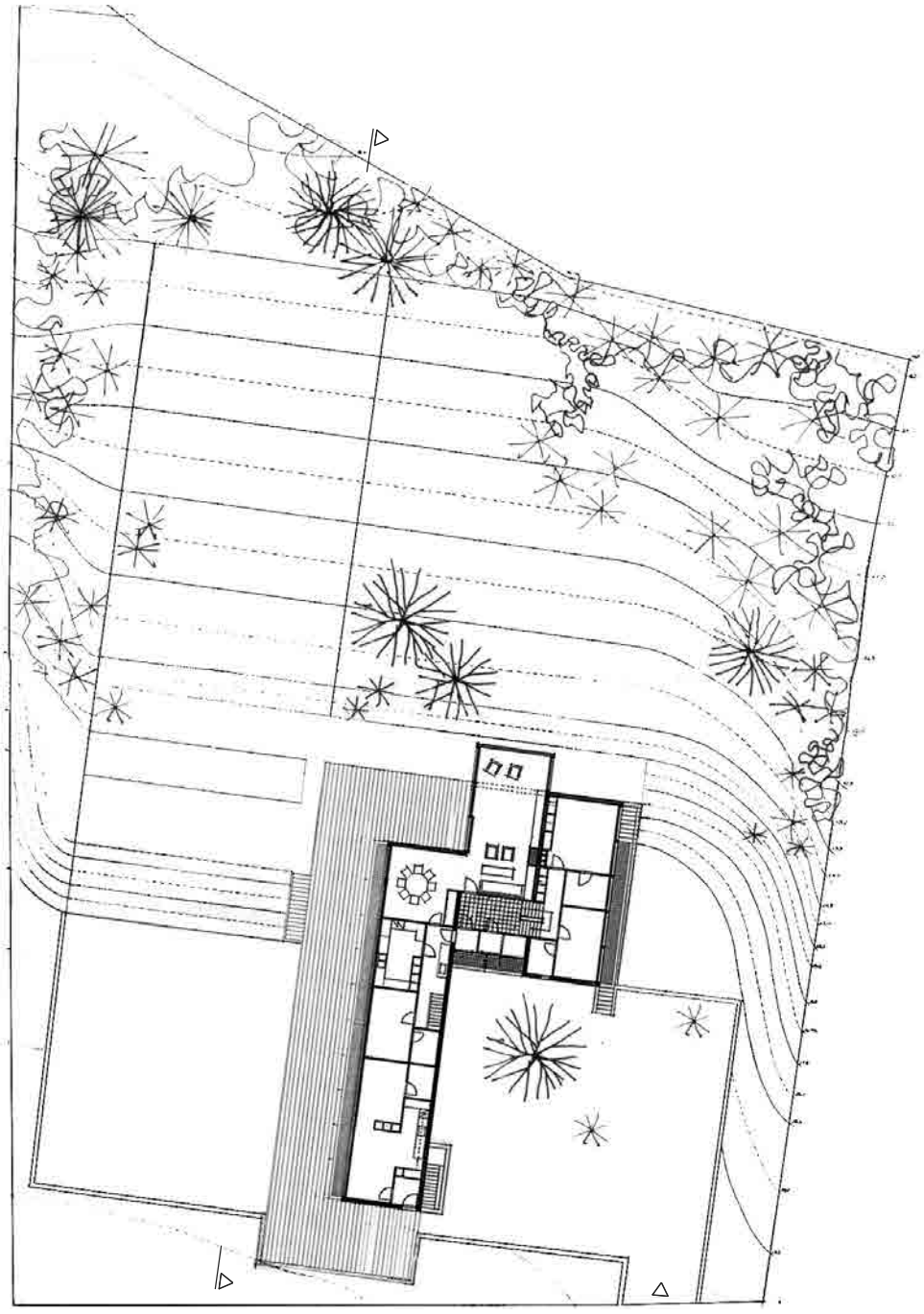




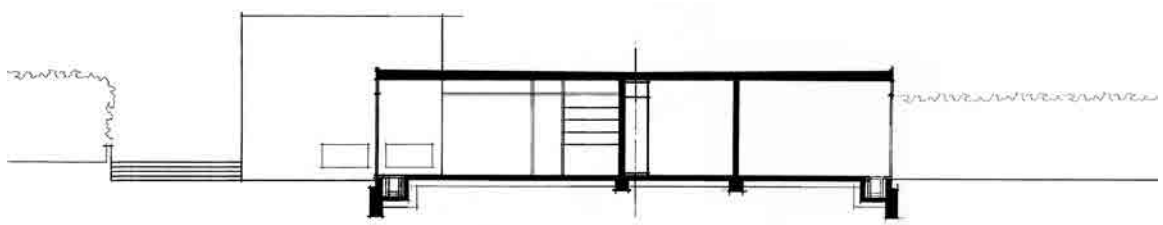
1955-1958 Casa Edwin Jensen

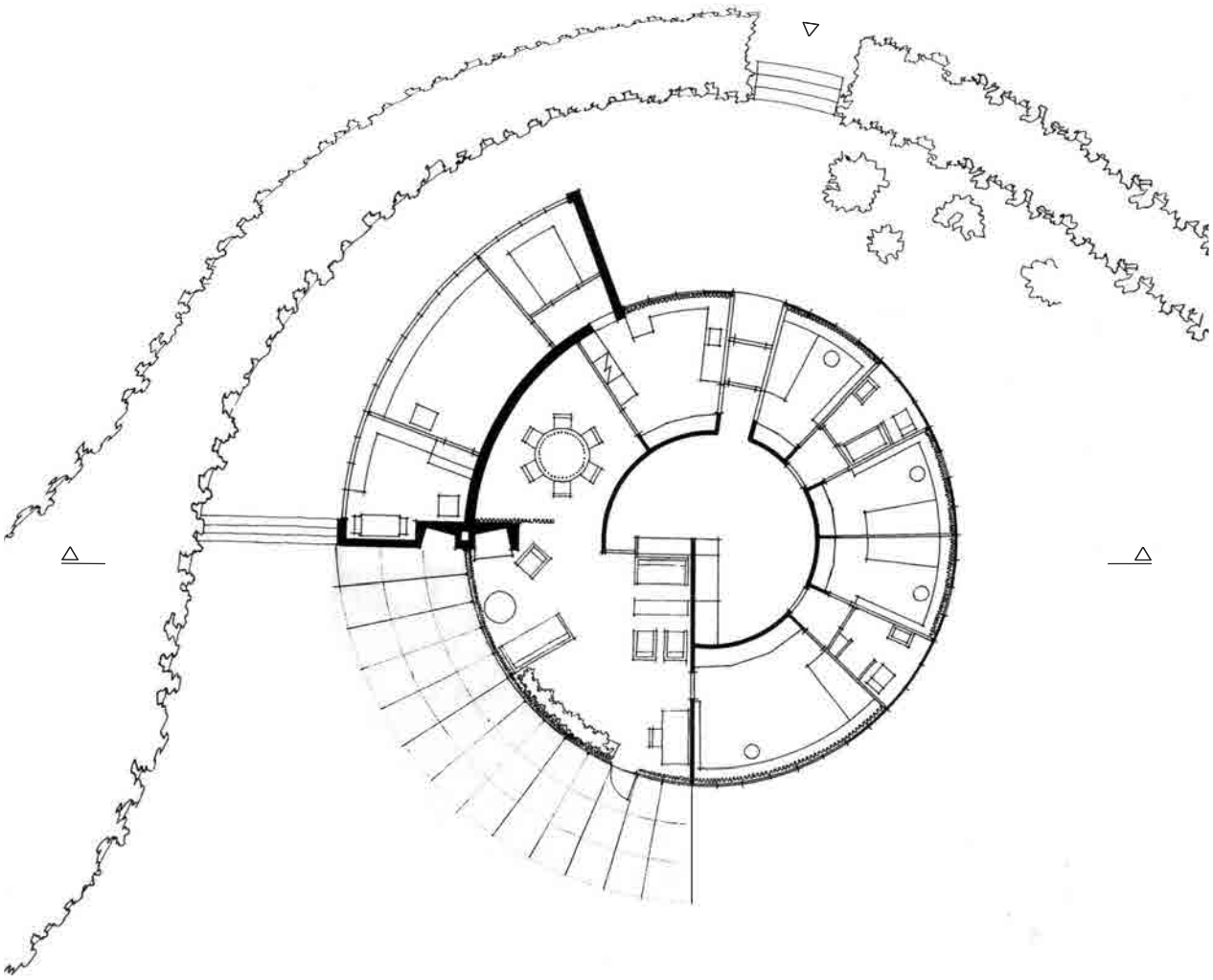
0 5 10m





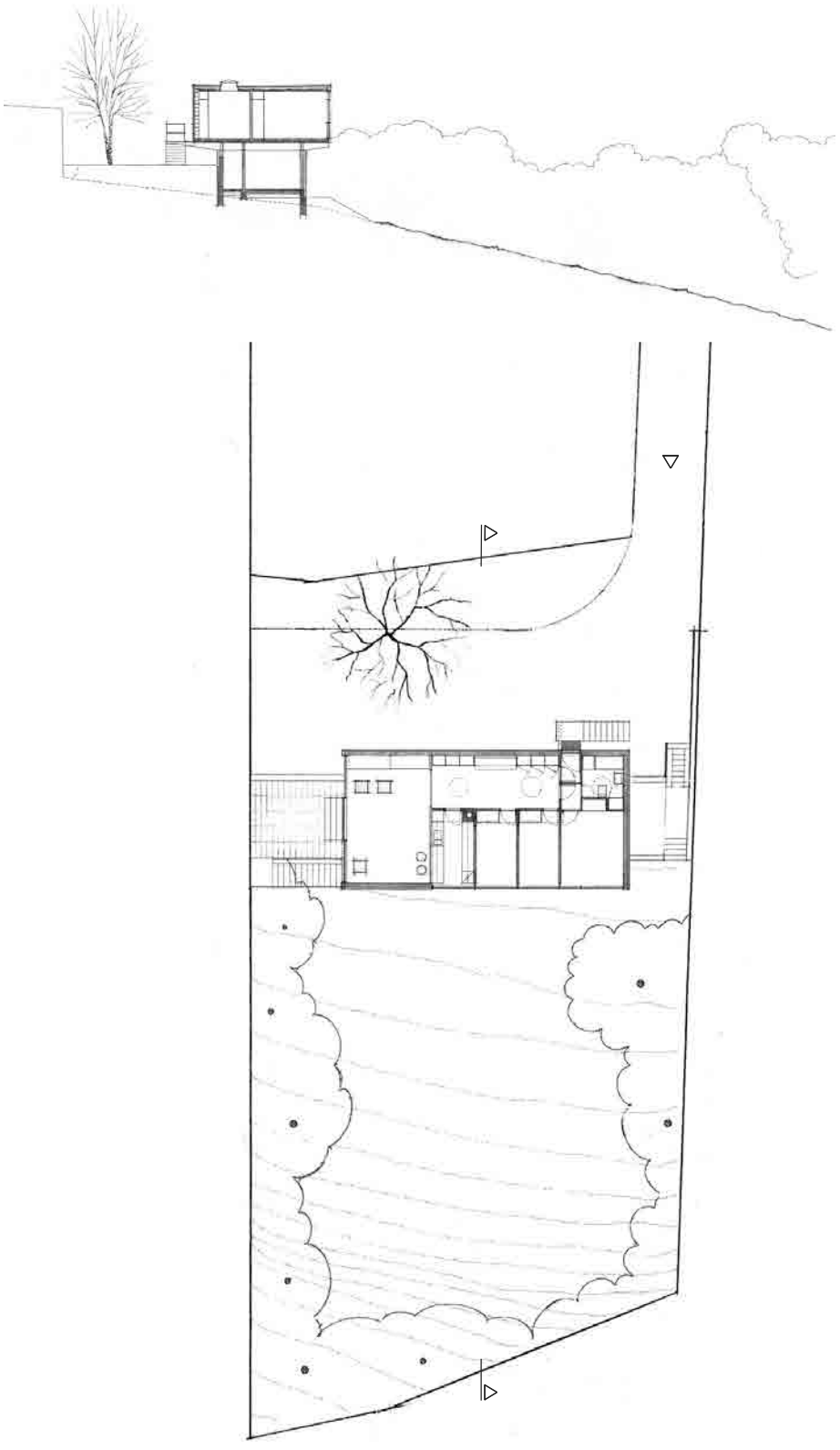
1956-1957 Casa Leo Henriksen





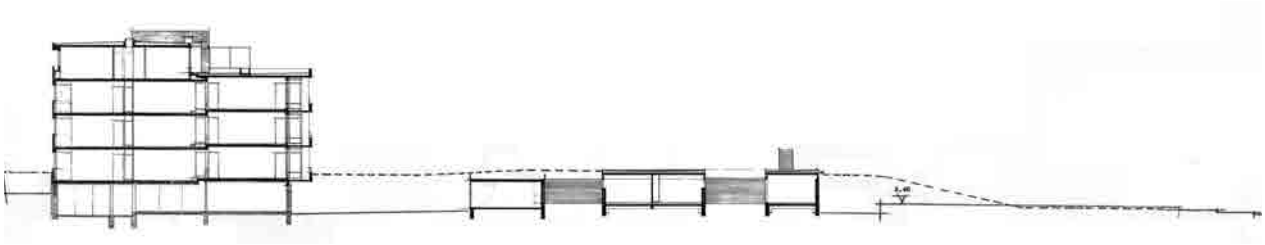
1957 Casa Erik Siesby

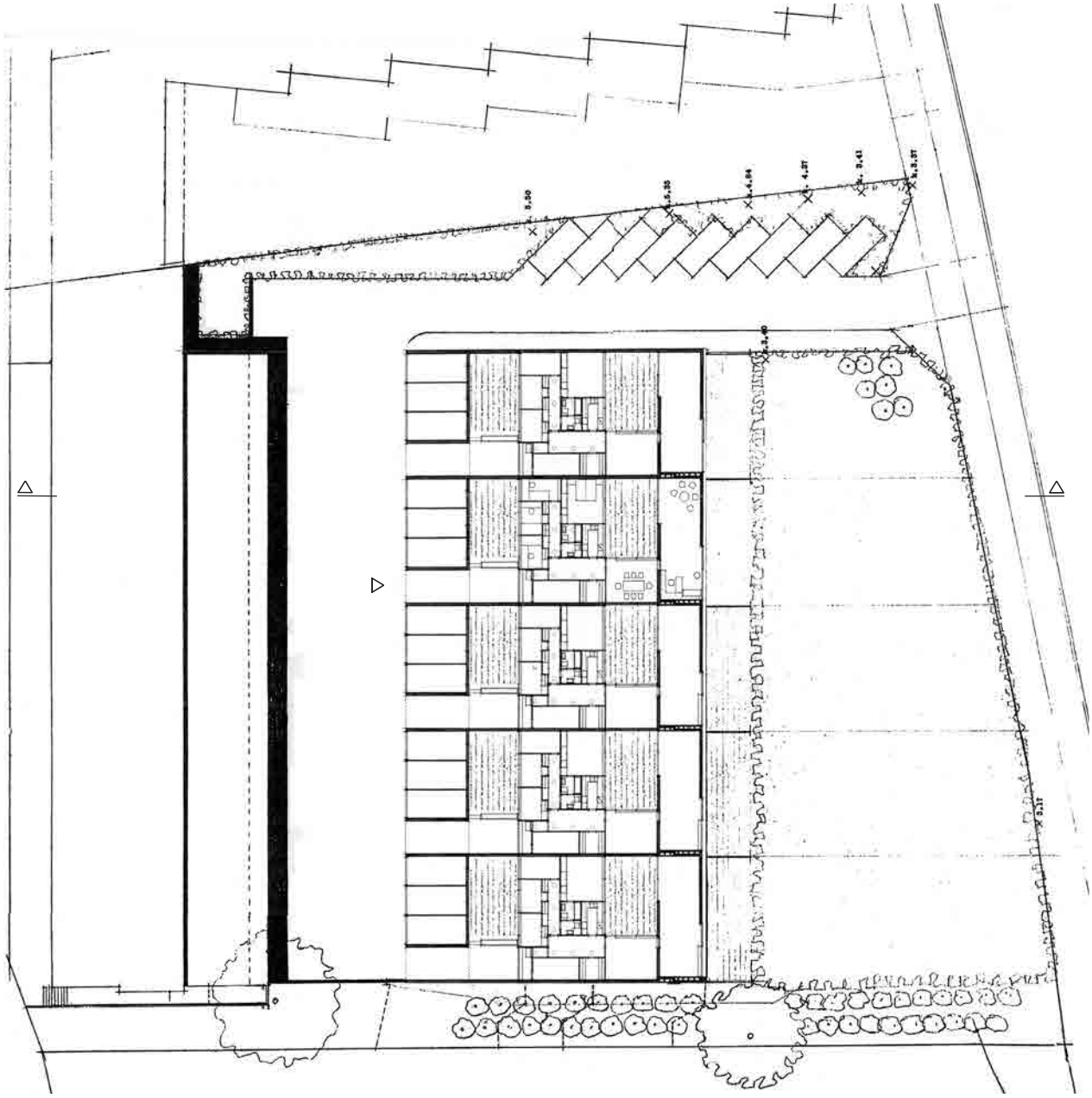
0 5 10m



1957-1961 Agrupació a Ved Bellevue Bugt

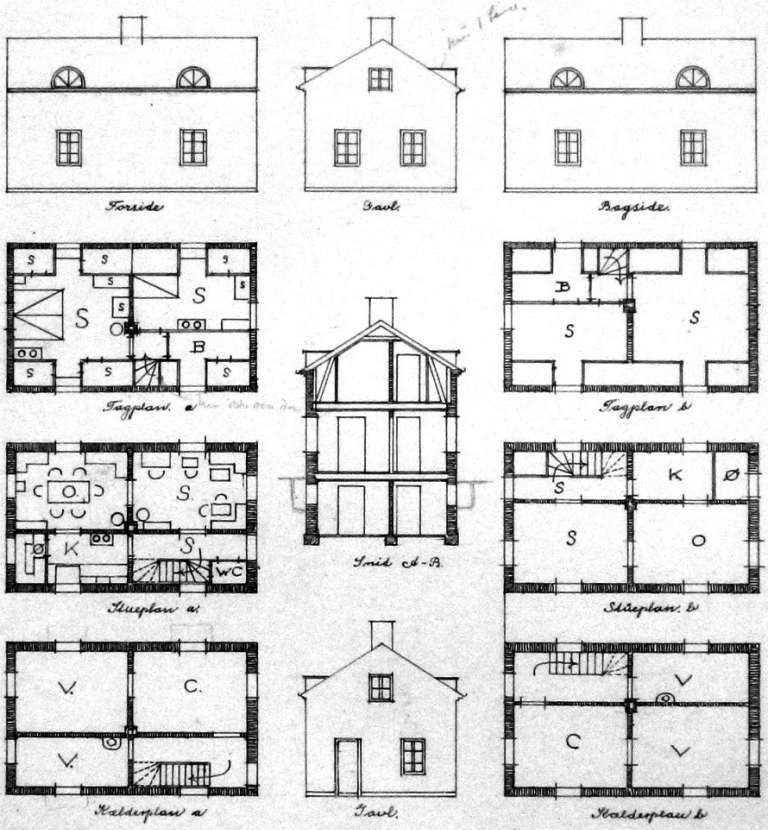
0 5 10m

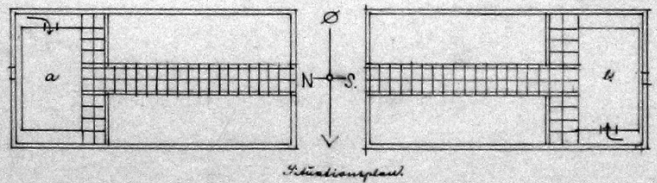




LØBE NR 4179 1. 2 PENB.

SKITSEFORSLAG TIL ENFAMILIE ENKELTHUS TYPE A.





Situationsplan

MAAL 1:200
SIT. MAAL 1:500

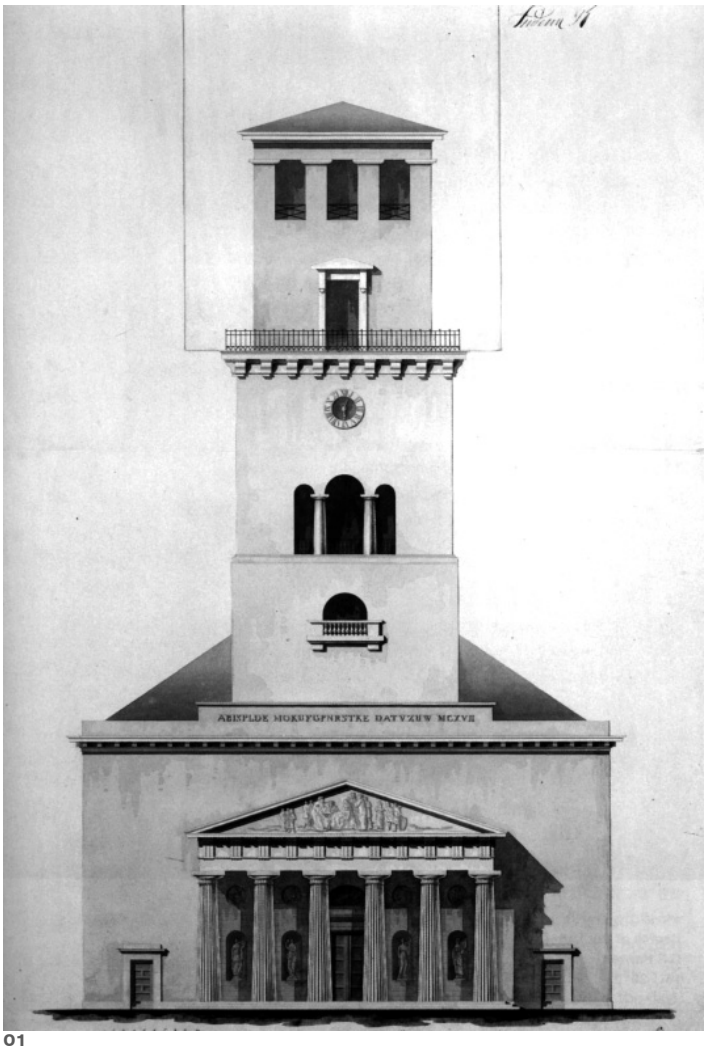
CAPÍTOL 1. LA TRADICIÓ DOMÈSTICA DANESA

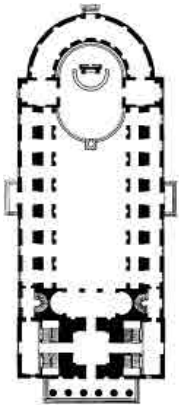
LA FORMACIÓ DE JACOBSEN

LES TIPOLOGIES DOMÈSTIQUES A DINAMARCA, SEGONS FISKER

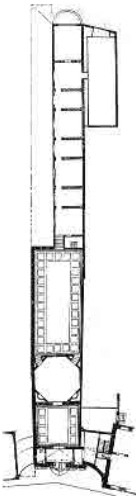
LA CASA LLARGA

LA GRANJA ESCANDINAVA





01



02

PORTADA: Projecte d'una casa unifamiliar fet d'estudiant el 1923, amb correccions del professor (*540 Map2 22394 j*). **01.** Església de Nostra Senyora Vor Frue Kirke, de Christian Frederik Hansen, 1811-1829 (*Danish Architecture since 1754*, 2007). **02.** Museu de Fåborg de Carl Petersen, 1912-1915 (*Modern Architecture in Denmark*, 1925).

LA FORMACIÓ DE JACOBSEN

Arne Jacobsen (1902-1971) es forma enmig d'un canvi generacional que es replanteja la continuïtat dels estils arquitectònics del segle XIX. Els instigadors són arquitectes com Christian Frederik Hansen[1] (1756-1845), Michael Gottlieb Bindesbøll[2] (1800-1856), Ferdinand Meldahl[3] (1827-1908), Peder Vilhelm Jensen Klint[4] (1853-1930) o Johan Carl Christian Petersen[5] (1874-1923). Tots ells inicien una revisió de l'arquitectura local que deriva cap al classicisme i la tradició. Per una banda, es troba la posició més classicista emmirallada en els referents mediterranis, encapçalada per Hansen, Bindesbøll i Meldahl. **(01)** Per l'altra, la posició regionalista basada en l'estudi dels vells exemples de l'arquitectura anònima, defensada per Jensen Klint i Carl Petersen. **(02)**

Tot i que les opinions per restablir un nou camí artístic estan dividides, comparteixen un ideal comú basat en la continuïtat de la tradició clàssica i vernacla:

> Línies senzilles, serenitat modesta i l'efecte delicat, però fort, creat mitjançant la textura i el color. Tots compartien, igualment, un interès per poder dissenyar i analitzar edificis matemàticament. [...] Els classicistes i els regionalistes es van endinsar en el *món dels nombres* que l'home havia fabricat en un esforç de comprendre la importància que tenia el detall pel tot, per calcular els valors absoluts de la construcció i la funcionalitat, per formar-se una idea de les funcions estètiques.[6]

La generació següent, amb personatges com Kay Fisker[7] (1893-1965) i Poul Henningsen (1894-1967), segueix el camí traçat però dirigit cap a la modernitat, sense oblidar l'autenticitat que roman en el que és autòcton i ancestral. Dins d'aquesta segona generació, un grup de joves arquitectes s'uneix per reclamar una actitud crítica en pro d'una recerca de la identitat arquitectònica pròpia i funden l'Associació d'Estudiants del Tres de Desembre, cap al 1914.

Com explica Christoffer Harlang a la seva tesi *Espacios nórdicos*,[8] el grup encapçalat per Ejnar Dyggve, Kay Fisker, Aage Rafn i Povl Stegmann publica una sèrie d'estudis sobre l'habitatge danès del segle XIX en què propugnen sensatesa, funcionalitat, sensibilitat i veracitat, per assolir una arquitectura íntegra. Totes aquestes característiques es troben en la base d'un disseny eficient i alhora congruent amb l'esperit danès, tal com explica Povl Stegmann:

1. Christian Frederik Hansen (1756-1845) és l'arquitecte neoclàssic per excel·lència, com ho demostra la construcció de l'Ajuntament i els jutjats de Copenhaguen (1805-1815) i Nostra Senyora Vor Frue Kirke (1811-1829).

2. Michael Gottlieb Bindesbøll (1800-1856), reconegut sobretot per la construcció del Museu Thorvaldsen de Copenhaguen, es considera un dels emblemes del *classicisme danès*.

3. Ferdinand Meldahl (1827-1908) és un reconegut arquitecte i polític danès, director de l'Acadèmia i que promou l'estudi del món clàssic. Precisament aquestes referències clàssiques li desperten interès per la tradició local i aconsegueix una revalorització de l'arquitectura vernacla danesa. Les seves investigacions sobre la cabana primitiva es desenvolupen en paral·lel a les que porten a terme a Alemanya durant el segle XIX personatges com Gottfried Semper (1803-1879).

4. Peder Vilhelm Jensen Klint (1853-1930) és pintor, arquitecte, dissenyador i teòric d'arquitectura, conegut per l'Església de Grundtvig a Copenhaguen (1913-1940) que acaba el seu fill Kaare Klint.

5. Johan Carl Christian Petersen (1874-1923) és arquitecte, professor i teòric. La seva obra més coneguda és el Museu de Fåborg (1912-1915).

6. BALSLEV, Lisbet. "El Clasicismo y la tradición funcional en Dinamarca". A: PAAVILAINEN, Simo (ed.). *Clasicismo nórdico 1910-1930*. Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, Secretaría General Técnica, Servicio de Publicaciones, 1983, pàgines 51-53. (Traducció de l'autora).

7. Kay Fisker (1893-1965) va ser un dels arquitectes danesos amb una vessant teòrica més rellevant, sent professor de l'Escola d'Arquitectura de 1919 a 1963. L'any 1916 va col·laborar a Suècia amb Gunnar Asplund i Sigurd Lewerentz al Cementiri d'Estocolm. De la seva pròpia obra destaquen la Universitat d'Aarhus (1933) i els habitatges Vestersøhus a Copenhaguen (1935-1939).

8. HARLANG, Christoffer. *Espacios nórdicos: Nordic spaces*. Barcelona: Ed. Elisava, 2001.

LA FORMACIÓN DE JACOBSEN

Arne Jacobsen (1902-1971) se forma en medio de un cambio generacional que se replantea la continuidad de los estilos arquitectónicos del siglo XIX. Los instigadores son arquitectos como Christian Frederik Hansen (1756-1845), Michael Gottlieb Bindesbøll (1800-1856), Ferdinand Meldahl (1827-1908), Peder Vilhelm Jensen Klint (1853-1930) o Johan Carl Christian Petersen (1874-1923). Todos ellos inician una revisión de la arquitectura local que deriva hacia el clasicismo y la tradición. Por un lado, se encuentra la posición más clasicista que mira a los referentes mediterráneos, encabezada por Hansen, Bindesbøll y Meldahl. Por el otro, la posición regionalista basada en el estudio de los viejos ejemplos de la arquitectura anónima, defendida por Jensen Klint y Carl Petersen.

A pesar de que las opiniones para restablecer un nuevo camino artístico están divididas, comparten un ideal común basado en la continuidad de la tradición clásica y vernácula:

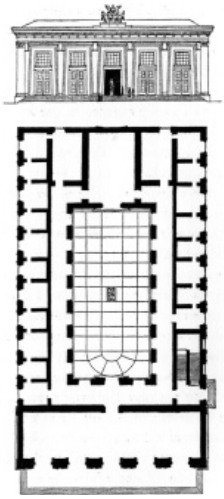
Líneas sencillas, serenidad modesta y el efecto delicado, pero fuerte, creado mediante la textura y el color. Todos compartían, igualmente, un interés en poder diseñar y analizar edificios matemáticamente. [...] Los clasicistas y los regionalistas se zambulleron en el 'reino de los números', que el hombre había fabricado en un esfuerzo por comprender la importancia que tenía el detalle para el todo, por calcular los valores absolutos de lo constructivo y lo funcional, por formarse una idea de las funciones estéticas.

La generación siguiente, con personajes como Kay Fisker (1893-1965) y Poul Henningsen (1894-1967), sigue el camino trazado pero dirigido hacia la modernidad, sin olvidar la autenticidad que permanece en lo autóctono y ancestral. Dentro de esta segunda generación, un grupo de jóvenes arquitectos se une para reclamar una actitud crítica en pro de una búsqueda de la identidad arquitectónica propia y fundan la Asociación de Estudiantes del Tres de Diciembre, hacia el 1914.

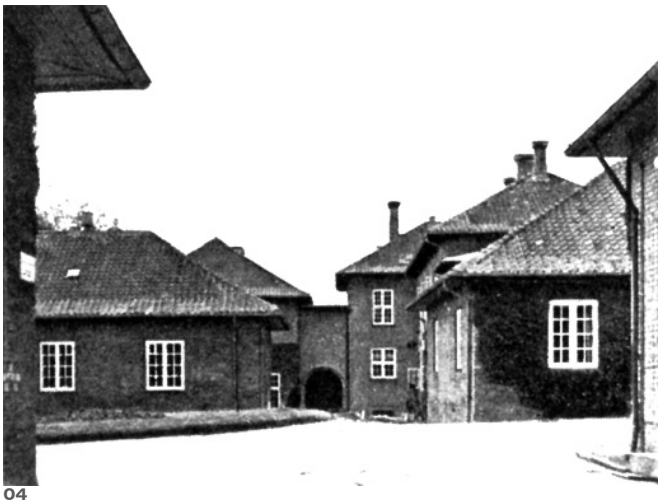
Como explica Christoffer Harlang a su tesis *Espacios nórdicos*, el grupo encabezado por Ejnar Dyggve, Kay Fisker, Aage Rafn y Povl Stegmann publica una serie de estudios sobre la vivienda danesa del siglo XIX en que propugnan sensatez, funcionalidad, sensibilidad y veracidad, para lograr una arquitectura íntegra. Todas estas características se encuentran en la base de un diseño eficiente y a la vez congruente con el espíritu danés, tal como explica Povl Stegmann:

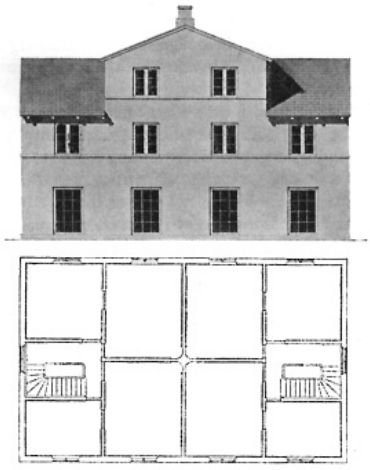
El estilo que estamos buscando ya había surgido hace tiempo, si no en la práctica, sí en la teoría; la idea restaba escondida detrás la forma de la hacha de piedra, detrás la intercolumnio de la granja danesa, detrás la planta de la iglesia rural.

Así que, en la Dinamarca de principios del siglo XX, un grupo de jóvenes intentan refundar la arquitectura bajo premisas tradicionales, mientras que al resto de Europa aparecen las vanguardias, aparentemente más radicales. La Asociación de Estudiantes del Tres de Diciembre no ve la historia del arte como una suma de estilos sino como una acumulación continua de aquellos conocimientos autóctonos que se van perfeccionando generación tras generación. De este modo, el estudio de la arquitectura tradicional danesa, encarnada en las *casas largas* y las *granjas*, pretende

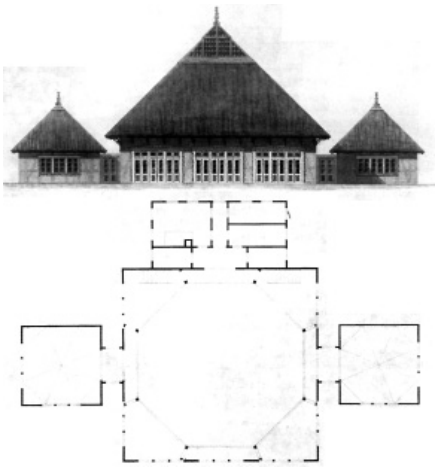


03





04



05

03. Museu Thorvaldsen de Michael Gottlieb Bindesbøll, 1839-1848 (Autora, estiu 2004; *Huse i Danmark*, 1942). **04.** Tipologia residencial que construeix Bindesbøll, 1844 (*Danske arkitekturstrømninger 1850-1950*, 1951; *Arkitekten*, Ugehæfte, 1937). **05.** Sala de ball que acompanya els cottages de Klampenborg de Bindesbøll, 1845 (*Gottlieb Bindesbøll*, 1959).

> L'estil que estem buscant ja havia sorgit fa temps, si no en la pràctica, sí en la teoria; la idea restava amagada rere la forma de la destral de pedra, rere l'intercolumni de la *granja* danesa, rere la planta de l'església rural.[9]

Així que, a la Dinamarca de principis del segle XX, un grup de joves intenten refundar l'arquitectura sota premisses tradicionals, mentre que a la resta Europa apareixen les avantguardes, aparentment més radicals. L'Associació d'Estudiants del Tres de Desembre no veu la història de l'art com una suma d'estils sinó com una acumulació contínua d'aquells coneixements autòctons que es van perfeccionant generació rere generació. D'aquesta manera, l'estudi de l'arquitectura tradicional danesa, encarnada en les *cases llargues* i les *granges*, pretén recuperar allò que defineix l'autèntic esperit danès per sobre de les diverses influències que es van introduint al llarg de la història.

En aquest ambient, Jacobsen rep una educació modernitzada, enfocada a superar el *classicisme nòrdic*. Una vegada acabat el curs de construcció i edificació a l'Escola Tècnica d'Ahlefeldsgade de Copenhaguen (Københavns Tekniske Skole), el 1924, és admès a l'Escola d'Arquitectura de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Copenhaguen (Det Kongelige Danske Kunstakademi, Kunstakademiets Arkitektskole), on es gradua tres anys després. Hi té com a professors Kay Fisker, Ivar Bentsen, Kay Gottlob, Hack Kampman i Edvard Thomsen. Com a exemple de la impressió que tenen d'ell a l'Acadèmia, Edvard Thomsen diu que Jacobsen ja ho sap tot abans de començar els estudis. És considerat un dels alumnes més brillants i és imitat tant pels seus companys com pels professors.[10]

Anys enrere, la tendència de la Reial Acadèmia de Belles Arts es dirigia cap al *classicisme nòrdic*, tot i que quan Jacobsen comença ja es troba amb un ensenyament renovat. El programa d'estudis de temples (*Tempelklassen*) es redueix a l'estudi de proporcions i ordres de columnes de Vignola. L'aprenentatge d'estils històrics se substitueix per una classe sobre els diferents tipus d'edificacions, en la qual els alumnes analitzen escoles, habitatges i esglésies. L'observació i la mesura d'antics edificis, tant danesos com estrangers, continua sent la manera de comprendre la naturalesa de l'arquitectura.

Després de la Primera Guerra Mundial, l'interès se centra en l'estudi de l'arquitectura tradicional danesa, sobretot en les cases de camp classicistes vernaculars construïdes cap al 1800. Els mestres proposen als estudiants explorar les mides, proporcions, materials, textures i colors d'edificacions representatives per arribar als principis que contenen. Així, l'herència de la tradició es transmet a partir de l'estudi acurat del detall i de les relacions entre les parts i el conjunt. L'objectiu no consisteix en una mimetització de les formes, sinó a obtenir les eines de composició bàsiques per arribar a una forma proporcionada i ben relacionada amb l'entorn.

Els classicistes es decanten per fer analitzar profundament edificis com el museu Thorvaldsen i els *cottage* de Michael Gottlieb Bindesbøll, **(03-05)** mentre que els regionalistes opten pel pavelló de Liselund a l'illa de Møn d'Andreas Kirkerup[11] i

9. DYGGVE, Ejnar. *Povl Stegmann 1888-1944*. Ringkjøbing, pàgina 46. (Traducció de l'autora).

10. SOLAGUREN-BEASCOA, Félix. *Arne Jacobsen: Restaurante en Hannover*. Madrid: MOPU, 2004, volum 9, pàgina 82. [Exposició "Arquitecturas Ausentes"].

11. Andreas Kirkerup (1749-1819) és un arquitecte danès conegut per haver construït la casa de camp Liselund, a l'illa de Møn i, posteriorment, el pavelló xinès als jardins de Friedriksberg.

recuperar aquello que define el auténtico espíritu danés por encima de las diversas influencias que se van introduciendo a lo largo de la historia.

En este ambiente, Jacobsen recibe una educación modernizada, enfocada a superar el *clasicismo nórdico*. Una vez acabado el curso de construcción y edificación en la Escuela Técnica de Ahlefeldsgade de Copenhague (Københavns Tekniske Skole), en 1924 es admitido en la Escuela de Arquitectura de la Real Academia de Bellas artes de Copenhague (Det Kongelige Danske Kunstakademi, Kunstakademiets Arkitektskole), donde se gradúa tres años después. Tiene como profesores Kay Fisker, Ivar Bentsen, Kay Gottlob, Hack Kampman y Edvard Thomsen. Como ejemplo de la impresión que tienen de él en la Academia, Edvard Thomsen dice que Jacobsen ya lo sabía todo antes de empezar los estudios. Es considerado uno de los alumnos más brillantes y es imitado tanto por compañeros como por profesores.

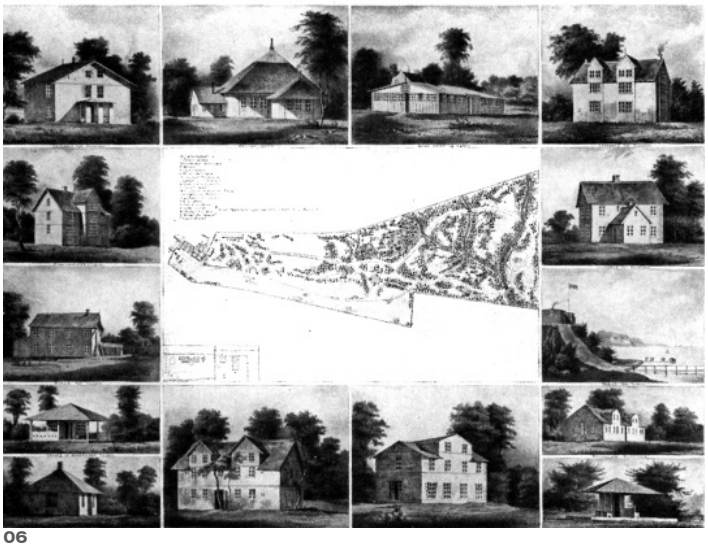
En años, la tendencia de la Real Academia de Bellas artes se dirigía hacia el *clasicismo nórdico*, aunque cuando Jacobsen empieza ya se encuentra con una enseñanza renovada. El programa de estudios de templos (*Tempelklassen*) se reduce al análisis de las proporciones y los órdenes de columnas de Vignola. El aprendizaje de estilos históricos se sustituye por una clase sobre los diferentes tipos de edificaciones, en la cual los alumnos analizan escuelas, viviendas e iglesias. La observación y la medición de antiguos edificios, tanto daneses como extranjeros, continúa siendo la manera de comprender la naturaleza de la arquitectura.

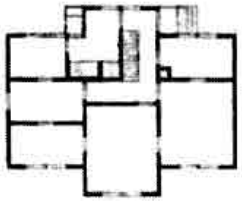
Después de la Primera Guerra Mundial, el interés se centra en el estudio de la arquitectura tradicional danesa, sobre todo en las casas de campo clasicistas vernaculares construidas hacia el 1800. Los maestros proponen a los estudiantes explorar las medidas, proporciones, materiales, texturas y colores de edificaciones representativas para llegar a los principios que contienen. Así, la herencia de la tradición se transmite a partir del estudio minucioso de los detalles y de las relaciones entre las partes y el conjunto. El objetivo no es copiar las formas, sino obtener las herramientas de composición básicas para llegar a una forma proporcionada y bien relacionada con el entorno.

Los clasicistas se decantan por analizar profundamente edificios como el museo Thorvaldsen y los *cottage* de Michael Gottlieb Bindesbøll, mientras que los regionalistas optan por el pabellón de Liselund en la isla de Møn de Andreas Kirkerup y por la casa de veraneo Spurveskjul de Nicolai Abildgaard.

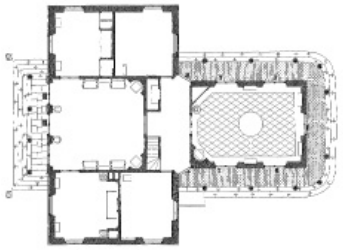
La casa de campo de Nicolai Abildgaard, 'Spurveskjul', se convirtió en el prototipo de la sencilla casa danesa. El Pabellón Chino de Andreas Kirkerup en los Jardines Fredriksberg, y su casa de campo, 'Liselund', en la isla de Møen, estaban llenos de colores y de aprovechables motivos sencillos, que se asimilaban a los de una vieja y digna tradición.

A Jacobsen le toca dibujar los *cottage* de Bindesbøll en Klampenborg, aunque las construcciones residenciales de Liselund y Spurveskjul son también claras referencias en su arquitectura posterior. Los ejemplos que la Academia toma como modelos se publican profusamente, con mediciones, dibujos y

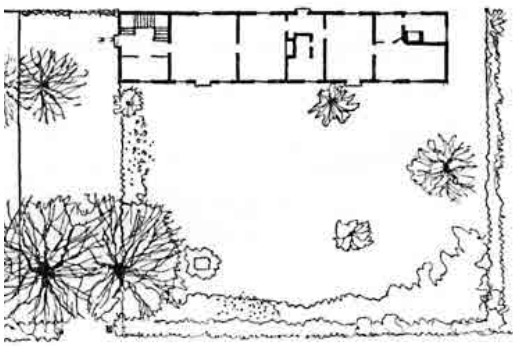




06



07



08

06. Conjunt de *cottage* construïts per Bindesbøll de clara influència anglesa, 1844 (*Architectural Review*, novembre 1948). **07.** Pavelló de Liselund d'Andreas Kirkerup, 1792-1795 (*De byggede Danmark: En arkitekturkanon*, 2005; *Liselund*, 1918). **08.** Casa d'estiueig Spurveskjul de Nicolai Abilgaard, 1805 (*Architectural Review*, novembre 1948).

per la casa d'estiueig Spurveskjul de Nicolai Abildgaard.[12]

> La casa de camp de Nicolai Abilgaard, *Spurveskjul*, es va convertir en el prototipus de la senzilla casa danesa. El pavelló xinès d'Andreas Kirkerup als jardins de Fredriksberg i la seva casa de camp, *Liselund*, a l'illa de Møn, estaven plens de colors i de motius senzills aprofitables que s'assimilaven al d'una tradició antiga i digna.[13]

A Jacobsen li toca dibuixar els *cottage* de Bindesbøll a Klampenborg, encara que les construccions residencials de Liselund i Spurveskjul són també clares referències en la seva arquitectura posterior. **(06-08)** Els exemples que l'Acadèmia pren com a models es publiquen profusament, amb amidaments, dibuixos i descripcions, durant els primers anys del segle xx. Liselund apareix en un llibre el 1918 per l'Associació d'Estudiants del Tres de Desembre, amb dibuixos de Kay Fisker, Aage Rafn i Povl Stegmann, entre d'altres. [14] Asplund escriu un article breu a la revista *Arkitektur* on valora el llibre i, de passada, descriu l'edifici.

> El fet de tenir llibres d'arquitectura bonics pot ser un perill per a un arquitecte modern, ja que amb facilitat se'n poden agafar motius que ja no pertanyin als edificis de la seva època. Però també poden inspirar el talent i donar un impuls a l'ambició artística. I Liselund és d'aquest tipus de llibres que, quan s'estudien, fan fluir un nou estímul per tornar a treballar sobre els vells dibuixos amb forces renovades. [15]

Amb aquestes paraules Asplund agraeix la publicació del llibre de l'Associació d'Estudiants del Tres de Desembre i reconeix també en Liselund una arquitectura de referència. Ell mateix coneix bé el pavelló, ja que en aquella mateixa època el visita aprofitant que recorre Dinamarca en bicicleta, quan celebra la seva lluna de mel. Alhora, també valora positivament la manera com el llibre permet analitzar l'arquitectura a través de dibuixos explicatius que mostren fins a l'últim detall.

El 1919, la revista danesa *Architekten* publica diversos articles sobre edificis de referència, entre els quals hi ha Liselund i Spurveskjul.[16] Així, el Jacobsen estudiant rep la influència d'una sèrie de models residencials a través de l'Acadèmia i de les publicacions. Fins i tot, dos dels arquitectes amb qui treballa mentre estudia a l'Acadèmia, Thorkel Hjejle i Niels Rosenkjær, arriben a ser molt coneguts pels seus projectes de cases amb influència de Nicolai Abildgaard, tal com explica Tobias Faber al seu llibre *Arne Jacobsen*.[17]

Finalment, els estudiants de principis del segle xx reben també la influència de les lliçons de Carl Petersen i de Kaare Klint[18] sobre el tractament dels materials i la importància dels detalls com un tot. Els ensenyen a menysprear el maquillatge en benefici d'una bellesa intemporal amb assignatures noves com decoració interior,

12. Nicolai Abildgaard (1743-1809) és un arquitecte i pintor danès, que exerceix com a director de l'Acadèmia i professor de pintura. És conegut per les cases de camp classicistes, construïdes cap al 1800, influents durant la dècada de 1820 a Dinamarca.

13. BALSLEV, Lisbet. "El Clasicismo y la Tradición Funcional en Dinamarca". op. cit., pàgina 53. (Traducció de l'autora).

14. BOBÉ, Louis; JENSEN, Chr. Axel. KAMPMANN, Hack (ed.).*Liselund*. København: Foreningen af 3. December 1892, Kunstakademiets arkitekturskoler, 1918.

15. ASPLUND, Erik Gunnar. "Liselund". *Arkitektur*, 1919. A: *Escritos 1906/1940; Cuaderno de viaje 1913*. Madrid: El Croquis Editorial, 2002, pàgina 90.

16. "Bogen om Liselund; Spurveskiul". *Architekten*, 1919, xxi.

17. FABER, Tobias. *Arne Jacobsen*. Stuttgart: Gerd Hatje, 1964.

18. Kaare Klint (1888-1954) té al seu pare Jensen Klint i a Carl Petersen com a mestres. Amb Petersen dissenya alguns dels accessoris del Museu de Fåborg. És mestre de la majoria de dissenyadors danesos moderns i treballa creient en l'evolució històrica de les formes del moble.

descripciones, durante los primeros años del siglo xx. En 1918 Liselund aparece en un libro de la Asociación de Estudiantes del Tres de Diciembre, con dibujos de Kay Fisker, Aage Rafn y Povl Stegmann, entre otros. Asplund escribe un artículo breve a la revista *Arkitektur* donde valora el libro y, de paso, describe el edificio.

El hecho de tener bonitos libros de arquitectura puede ser un peligro para un arquitecto moderno, ya que de los mismos se puede con facilidad tomar prestados motivos que ya no pertenecen a los edificios de su época. Pero también pueden inspirar el talento y dar un impulso a la ambición artística. Y Liselund es de ese tipo de libros que, cuando se estudian, hacen fluir un nuevo estímulo para volver a trabajar sobre los viejos dibujos con renovadas fuerzas.

Con estas palabras Asplund agradece la publicación del libro de la Asociación de Estudiantes del Tres de Diciembre y reconoce también en Liselund una arquitectura de referencia. Él mismo conoce bien el pabellón, puesto que en aquella misma época lo visita aprovechando que recorre Dinamarca en bicicleta, cuando celebra su luna de miel. Al mismo tiempo, también valora positivamente la manera cómo el libro permite analizar la arquitectura a través de dibujos explicativos que muestran hasta el último detalle.

En 1919, la revista danesa *Architekten* publica varios artículos sobre edificios de referencia, entre los cuales están Liselund y Spurveskjul. Por tanto, el Jacobsen estudiante recibe la influencia de una serie de modelos residenciales a través de la Academia y de las publicaciones. Incluso dos de los arquitectos con quienes trabaja mientras estudia en la Academia, Thorkel Hjejle y Niels Rosenkjær, llegan a ser muy conocidos por sus proyectos de casas con influencia de Nicolai Abildgaard, tal como explica Tobias Faber en su libro *Arne Jacobsen*.

Finalmente, los estudiantes de principios del siglo xx reciben también la influencia de las lecciones de Carl Petersen y de Kaare Klint sobre el tratamiento de los materiales y la importancia de los detalles como un todo. Les enseñan a despreciar el maquillaje en beneficio de una belleza intemporal con asignaturas nuevas como decoración interior, construcción de mobiliario e ingeniería de jardines. En definitiva, la línea de la Academia va enfocada a preparar a los nuevos arquitectos tanto para el mundo artístico, como para el diseño industrial.

Los primeros años de Jacobsen como arquitecto están marcados, en primer lugar, por los estudios técnicos que lo acercan a la construcción tradicional de tocho y cubiertas inclinadas. En segundo lugar, por la educación recibida en la Escuela de Arquitectura de la Real Academia. El sentido común inculcado en la Escuela Técnica, fiel a una construcción vernácula, y los ejercicios universitarios posteriores, que consisten en medir edificaciones tradicionales representativas, influyen en el ideal de casa que plasma en sus primeros proyectos.

El primer proyecto que Jacobsen construye es la casa unifamiliar para el pintor y profesor Sigurd Wandel, en 1926. El proyecto, aún muy arraigado a la tradición, incorpora pequeñas variaciones respecto al modelo de referencia que irán derivando hacia una progresiva autonomía formal en obras posteriores. La casa es de planta rectangular, con dos crujías funcionales, una

09

09. La primera casa construïda per Jacobsen, quan encara no havia acabat la carrera d'Arquitectura, és la de Sigurd Wandel, a Hellerup, a 6 quilòmetres al nord de Copenhaguen, 1926-1927 (*Danmarks Kunstbibliotek*; *Arkitekten*, Manedshæfte, 1928).

construcció de mobiliari i enginyeria de jardins. En definitiva, la línia de l'Acadèmia va enfocada a preparar els nous arquitectes per al món artístic i per al disseny industrial.

Els primers anys de Jacobsen com a arquitecte estan marcats, en primer lloc, pels estudis tècnics que l'acosten a la construcció tradicional de totxo i cobertes inclinades. En segon lloc, per l'educació rebuda a l'Escola d'Arquitectura de la Reial Acadèmia. El sentit comú inculcat a l'Escola Tècnica, fidel a una construcció vernacla, i els exercicis universitaris posteriors, que consisteixen a mesurar edificacions tradicionals representatives, influeixen en l'ideal de casa que plasma en els projectes primerencs.

El primer projecte que Jacobsen construeix és la casa unifamiliar per al pintor i professor Sigurd Wandel, el 1926. El projecte, encara molt arrelat a la tradició, incorpora petites variacions respecte al model de referència que aniran derivant cap a una progressiva autonomia formal en obres posteriors. La casa és de planta rectangular, amb dues crugies funcionals, una disposició simètrica de les peces, una estructura que coincideix amb els tancaments i una volumetria tradicional formada per un paral·lelepípede amb coberta a dues aigües. **(09)**

En la planta baixa s'hi troben un conjunt d'estances connectades per contigüitat, sense passadís que les comuniqui: de la cuina (*køkken*) es va al menjador (*spisestue*), del menjador a la sala d'estar (*dagligstue*) i d'aquesta a la sala amb llar de foc (*herreværelse*). En projectes posteriors, Jacobsen hi incorpora el passadís per evitar creuaments i recorreguts a través de sales comunicants, en benefici de la independència i privacitat de cada estança.

En cases petites i d'estiueig hi ha una sola sala d'estar comuna (*dagligstue* o *opholdsstue*), dedicada a la reunió de la família. Però sovint, en cases més grans i complexes, apareixen altres tipus de sales complementàries, com la d'hivern (*vinterstue*), la de la xemeneia (*kaminstue)*, la dels homes (*herreværelse*), la d'estiu (*havestue*) o la dedicada a celebracions (*gildesal*). Aquesta segregació especialitzada prové, en realitat, d'una sola estança inicial central que es troba en les construccions ancestrals daneses. Segurament, en aquelles cases la família s'agrupava en un únic espai al voltant del foc. A mesura que el nivell social de la família augmenta, la tradició es mescla amb referències de l'arquitectura burgesa anglosaxona del segle XIX i les sales es multipliquen, com també els usos.

Es pot establir que la casa Sigurd Wandel, amb dues crugies funcionals i espacials, esdevé el cànon dels primers projectes unifamiliars de Jacobsen. Exemples com les cases Boll, Steensen, Aabling-Thomsen i Schoppe, totes construïdes entre 1927 i 1928, ratifiquen la crugia i la caixa feta per murs com les característiques principals. Per crugia s'entén l'espai comprès entre dues parets mestres d'una casa,[19] i en aquests exemples en poden ser dues, d'igual o diferent mida (la crugia estreta sempre dedicada a l'escala i a la zona de servei), o una de sola.

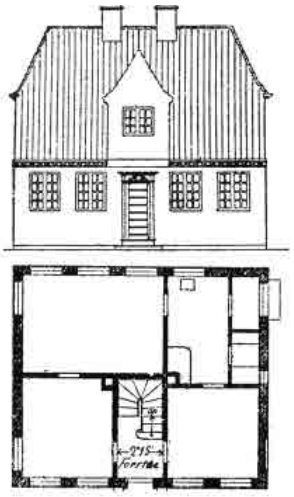
disposición simétrica de las piezas, una estructura que coincide con los cierres y una volumetría tradicional formada por un paralelepípedo con cubierta a dos aguas.

En la planta baja se encuentran un conjunto de estancias conectados por contigüidad, sin pasillo que las comunique: de la cocina (*køkken*) se va al comedor (*spisestue*), del comedor a la sala de estar (*dagligstue*) y de ésta a la sala con la chimenea (*herreværelse*). En proyectos posteriores, Jacobsen incorpora el pasillo para evitar cruces y recorridos a través de salas comunicantes, en beneficio de la independencia y privacidad de cada estancia

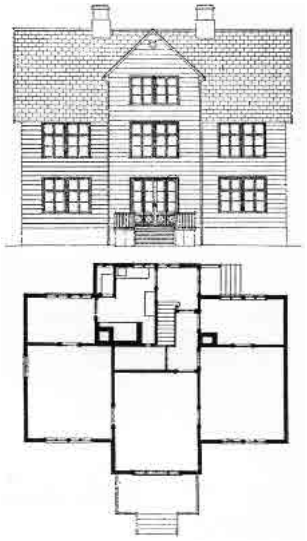
En las casas pequeñas y de veraneo existe una sola sala de estar común (*dagligstue* u *opholdsstue*), dedicada a la reunión de la familia. Pero a menudo, en casas más grandes y complejas, aparecen otros tipos de salas complementarias, como la de invierno (*vinterstue*), la de la chimenea (*kaminstue*), la de los hombres (*herreværelse*), la de verano (*havestue*) o la dedicada a celebraciones (*gildesal*). Esta segregación especializada proviene, en realidad, de un solo aposento inicial central que se encuentra en las construcciones ancestrales danesas. Seguramente, en aquellas casas la familia se agrupaba en un único espacio alrededor del fuego. A medida que el nivel social de la familia aumenta, la tradición se mezcla con referencias a la arquitectura burguesa anglosajona del siglo XIX y las salas se multiplican, como también los usos.

Se puede establecer que la casa Sigurd Wandel, con dos crujías funcionales y espaciales, se convierte en el canon de los primeros proyectos unifamiliares de Jacobsen. Ejemplos como las casas Boll, Steensen, Aabling-Thomsen y Schoppe, todas construidas entre 1927 y 1928, ratifican la crujía y la caja muraria como las características principales. Por crujía se entiende el espacio comprendido entre dos paredes maestras de una casa, y en estos ejemplos pueden ser dos, de igual o diferente medida (la crujía pequeña siempre se dedica a la escalera y a la zona de servicio), o sólo una.

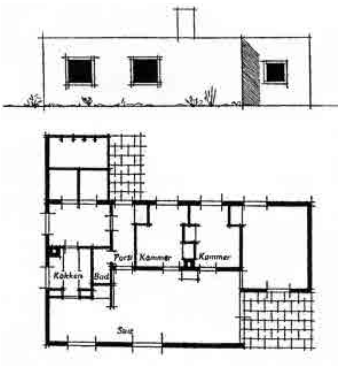
19. FULLANA, Miquel. *Diccionari de l'art i dels oficis de la construcció*. Mallorca: Editorial Moll, 1995, sisena edició augmentada. [Primera edició 1974].



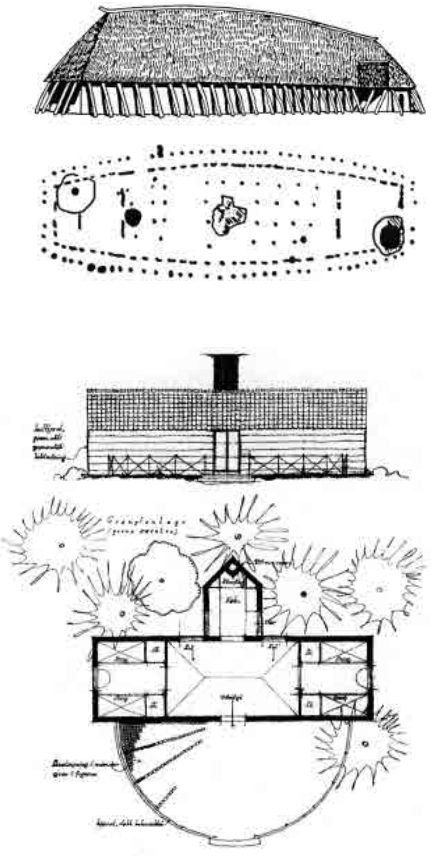
10



11



12



13

10. Primera de les tres tipologies d'habitatges de Dinamarca, tal i com explica Kay Fisker en el seu article "The history of domestic architecture in Denmark" (*Architectural Review*, novembre 1948). **11**. Segona tipologia d'habitatge (*Architectural Review*, novembre 1948). **12.** Tercera tipologia d'habitatge (*Architectural Review*, novembre 1948). **13.** La possible quarta tipologia és la *casa llarga*, tal i com apareix en la primera reconstrucció (*Arquitectura del humo*, 1994). És el referent de projectes com el Léonie, presentat per Fisker al concurs de cases d'estiu del diari *Politiken* l'any 1917 (*Ferie Hytten: Eget hus*, 1918).

LES TIPOLOGIES DOMÈSTIQUES A DINAMARCA, SEGONS FISKER

Kay Fisker, estudiós de la cultura arquitectònica danesa, dedica una bona part de les seves investigacions a analitzar la casa danesa, com en l'article "The history of domestic architecture in Denmark",[20] de 1948, i en el llibre de 1951 *Danske arkitekturstromninger 1850-1950*.[21] En l'article classifica en tres tipus els habitatges unifamiliars construïts entre el segle XIX i principis del XX. Explica que les tipologies domèstiques tenen diferents referents tan diversos com la *granja escandinava*, els *cottage* anglosaxons, les cases burgeses i les avantguardes europees.

El primer tipus catalogat per Fisker prové de les cases burgeses clàssiques de planta regular i simètrica, murs d'obra amb petites finestres i cobertes de teula. **(10)** Segurament, la residència d'estiueig Spurveskjul es podria assimilar a aquest model. El director de l'Acadèmia, Nicolai Abildgaard, construeix la seva pròpia residència d'estiueig, l'anomenada Spurveskjul ('el niu del pardal'), el 1805 a Virum, al nord de Copenhaguen. Es defineix com una casa de planta allargada i simètrica, de murs de càrrega, d'una sola crugia i amb coberta a dues aigües. Pretén defugir les contemporànies mansions opulentes i evocar un ambient menys sofisticat i més acollidor, que recorda les vil·les mediterrànies amb interiors pintats de colors vius que recreen espais exteriors. **(08)**

L'Associació d'Arquitectes de principis del segle XX pren aquest tipus de casa com a referència de bona construcció i el difon com a model domèstic per a les classes mitjanes. Amb tota probabilitat, Jacobsen estudia profundament aquesta tipologia durant la seva etapa de formació a l'Escola Tècnica, a l'Acadèmia i als despatxos on treballa. Per aquest motiu, és la que ell mateix reprodueix quan té l'oportunitat de començar a construir.

El segon tipus, segons Fisker, té més relació amb el camp, la natura i la *granja*, amb influència dels *cottage* anglosaxons. **(11)** Les seves característiques principals són: una planta allargada i més irregular que l'anterior, articulada per diversos cossos (formant una L o una T), murs d'obra i coberta inclinada amb un ràfec continu. El pavelló de caça de Liselund es podria considerar un prototipus que influencia aquesta tipologia de residència amb voluntat vernacular però amb arrels clàssiques. **(07)**

> És un pavelló d'estiu campestre, un idíl·lic *lystbyggning* (menjador) on la coberta de palla, les esveltes columnes de fusta, les petites dimensions i, en general, la simplicitat del tractament trenca amb l'estil neoclàssic i el converteix en un plaer rústic especial amb un atractiu encantador.[22]

Andreas Kirkerup construeix un pavelló de caça prop dels penya-segats de guix de Klint Møn, entre 1792 i 1795. Segueix els ideals de la tradició danesa i del *classicisme*, que en aquells moments estan en plena efervescència. Kirkerup transforma un bosc de l'illa de Møn en un jardí, on emplaça diversos pavellons. Té la voluntat de construir enmig de la natura i seguir les idees de Rousseau en un indret feréstec i intimidador.

En la segona categoria tipològica de Fisker, que es podria anomenar d'estil

20. FISKER, Kay. "The history of domestic architecture in Denmark". *Architectural Review*, novembre 1948, volum 104, número 623, pàgines 219-226.

21. FISKER, Kay; Millech, Knud. *Danske arkitekturstromninger 1850-1950*. Kobenhavn: Østifternes Kreditforening, 1951.

22. ASPLUND, Erik Gunnar. "Liselund". op. cit., pàgina 69. (Traducció de l'autora).

LAS TIPOLOGÍAS DOMÉSTICAS EN DINAMARCA, SEGÚN FISKER

Kay Fisker, estudioso de la cultura arquitectónica danesa, dedica buena parte de sus investigaciones a analizar la casa danesa, como en el artículo "The history of domestic architecture in Denmark", de 1948, y el libro de 1951 *Danske arkitekturstromninger 1850-1950*. En el artículo clasifica en tres tipos las viviendas unifamiliares construidas entre el siglo XIX y principios del XX. Explica que estas tipologías tienen referentes tan diversos como la *granja escandinava*, los *cottage* anglosajones, las casas burguesas y las vanguardias europeas.

El primer tipo catalogado por Fisker proviene de las casas burguesas clásicas de planta regular y simétrica, muros de obra con pequeñas ventanas y cubiertas de teja. Seguramente, la residencia de verano Spurveskjul se podría asimilar a este modelo. El director de la Academia, Nicolai Abildgaard, construye su propia residencia, la llamada Spurveskjul ('el nido del gorrión'), el 1805 en Virum, al norte de Copenhague. Se define como una casa de planta alargada y simétrica, de muros de carga, de una sola crujía y con cubierta a dos aguas. Pretende huir de las contemporáneas mansiones opulentas y evocar un ambiente menos sofisticado y más acogedor, que recuerda las villas mediterráneas con interiores pintados de colores vivos que recrean exteriores.

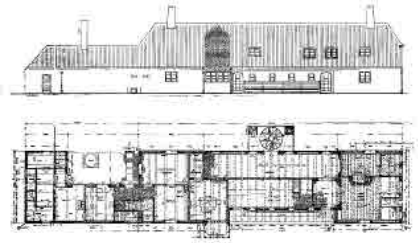
La Asociación de Arquitectos de principios del siglo XX toma este tipo de casa como referencia de buena construcción y lo difunde como modelo para las clases medias. Con toda probabilidad, Jacobsen estudia esta tipología durante su etapa de formación en la Escuela Técnica, en la Academia y en los despachos donde trabaja. Por este motivo, es la que él reproduce cuando tiene oportunidad de empezar a construir.

El segundo tipo, según Fisker, tiene más relación con el campo, la naturaleza y la *granja*, con influencia de los *cottage* anglosajones. Sus características principales son: una planta alargada y más irregular que la anterior, articulada por varios cuerpos (formando una L o una T), muros de obra y cubierta inclinada con un alero continuo. El pabellón de caza de Liselund se podría considerar un prototipo que influencia esta tipología con voluntad vernacular pero con raíces clásicas.

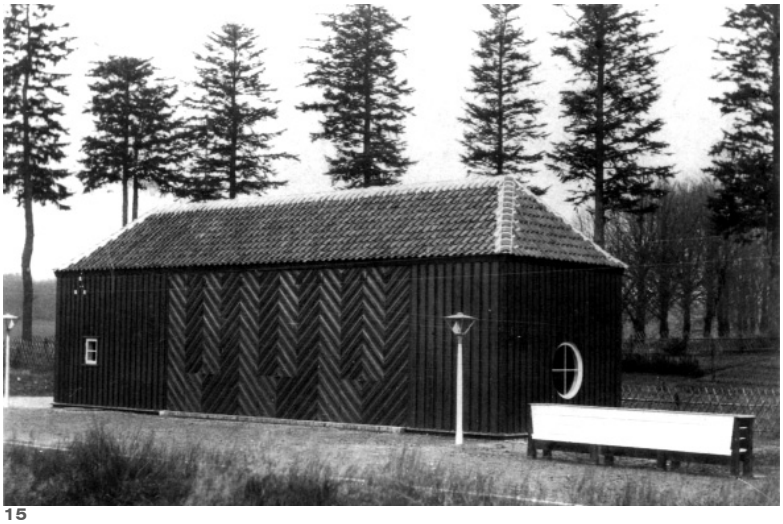
Es un pabellón de verano campestre, un idílico lystbyggning (cenador) donde la cubierta de paja, las esbeltas columnas de madera, las pequeñas dimensiones y, en general, la simplicidad del tratamiento rompe con el estilo neoclásico y lo convierte en un placer rústico especial cuyo atractivo es encantador.

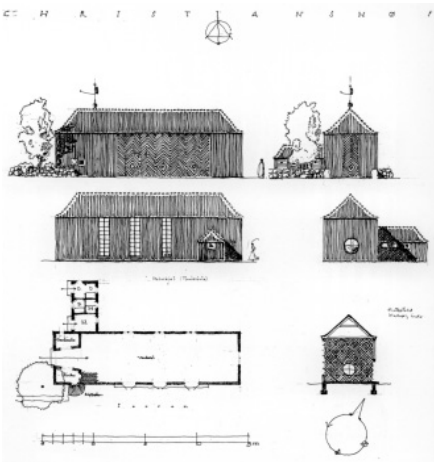
Andreas Kirkerup construye un pabellón de caza cerca de los acantilados de yeso de Klint Møn, entre 1792 y 1795. Sigue los ideales de la tradición danesa y del *clasicismo*, que en aquellos momentos están en plena efervescencia. Transforma un bosque de la isla en un jardín, donde emplaza varios pabellones. Tiene la voluntad de construir en medio de la naturaleza y seguir las ideas de Rousseau en un lugar indómito.

En esta segunda categoría, que se podría denominar de estilo romántico, Michael Gottlieb Bindesbøll sería el principal representante. Construye una gran cantidad de casas tipo *cottage*, que mezclan la construcción tradicional danesa con la tipología de residencia de campo anglosajona. En cuanto a la volumetría, el cuerpo paralelepipédico regular de partida (según la



14





15

14. Estació de ferrocarril per a la companyia Gudhjem a l'illa de Bornholm, de Kay Fisker i Aage Rafn, 1915 (*National romanticism and Modern Architecture in Germany and the Scandinavian Countries*, 2000; *Kay Fisker*, 1995). **15.** Estació de ferrocarril situada a Christianshöj, Fisker i Rafn, 1915 (*Kay Fisker*, 1995).

romàntic, Michael Gottlieb Bindesbøll seria el principal representant. Aquest arquitecte construeix una gran quantitat de cases tipus *cottage*, que barregen la construcció tradicional danesa amb la tipologia de residència de camp anglosaxona. **(06)** Pel que fa a la volumetria, el cos paral·lelepipèdic regular de partida (segons la primera tipologia més clàssica) es va desfigurant per adaptar-se millor als espais naturals que l'envolten. Per altra banda, a l'interior es creen un conjunt de relacions complexes entre les diferents sales comunes al voltant del *hall* central, característica que la domesticitat danesa pren del model burgès anglosaxó del segle XIX. Els noms que s'atribueixen a les sales són *drawing room*, *dining room*, *study* o *living room.*[23] Aquesta segregació s'observa en obres com la Red House a Kent, de William Morris i Philip Webb (1859), la Trevor Hall a Hertfordshire, de Philip Webb (1868-1870), la Red House a Douglas, de Mackay Hugh Baillie Scott (1892-1893), i la Broadleys House a Cumbria, de Charles Francis Annesley Voysey (1898).

El tercer tipus, i últim, és el format per les cases modernes construïdes amb murs de formigó o obra arrebossada, per no mostrar el maó, amb coberta plana i clara influència mediterrània. En aquesta tipologia les referències no són tan evidents com ho són en les anteriors. Jacobsen passa per les tres tipologies de construccions. Respon a les demandes dels clients i al seu propi progrés, que el porten a introduir la modernitat ortodoxa de *cases blanques* i a convertir-se en un membre destacat d'aquest últim grup. **(12)**

Darrere dels tres casos descrits es troba un referent ancestral que es podria considerar l'origen de la domesticitat danesa: la *casa llarga*. Aquesta construcció es defineix per la seva proporció allargada i per l'espai interior central que aglutina la resta d'estances menors. Per les seves característiques, la *casa llarga* esdevé un arquetipus que no queda en desús sinó que es reinterpreta i té plena vigència als segles XVIII i XIX. Per tant, podria ser una quarta tipologia comparable a les tres anteriors, tot i que en realitat és la base de totes. **(13)**

El testimoni arqueològic de les construccions víkings no arriba fins la dècada de 1940. Una sèrie d'excavacions permeten arribar a definir uns espais que fins llavors només s'intuïen per la seva aparició a l'imaginari col·lectiu i per la seva reproducció en granges. Fisker potser en té constància quan escriu l'article "The history of domestic architecture in Denmark", al 1948, perquè n'exposa breument el concepte, però no quan construeix les seves primeres cases d'estiu a principis de segle. Sense pretendre-ho, revitalitza un arquetipus primitiu.

L'imaginari col·lectiu fa que la tipologia de *casa llarga* es mantingui en el temps. Els primers projectes de Fisker ho demostren, tant si són cases com estacions de ferrocarril. Entre 1915 i 1919, projecta diverses estacions i una nombrosa sèrie de refugis d'estiu i habitatges unifamiliars amb característiques de *cases llargues*. A grans trets són construccions allargades, amb un gran espai central cobert i estances secundàries a les testeres. Tot i l'ús diferent que es fa d'aquests espais, uns són públics i altres privats, l'ordenació espacial és la mateixa.

El 1915, Kay Fisker i Aage Rafn, llavors components de l'Associació d'Estudiants del Tres de Desembre, guanyen el primer premi del concurs per les estacions de ferrocarril de la companyia Gudhjem a l'illa de Bornholm. **(14)** Fisker només té vint-i-dos anys i Rafn, tres més. En els projectes que construeixen entre 1915 i 1916

23. BONET CORREA, Yago. *La arquitectura del humo*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, Colección Arquia/temas, número 21, 2007, pàgines 105-133.

primera tipología) se va desfigurando para adaptarse mejor a los espacios naturales que lo rodean. Por otro lado, en el interior se crean un conjunto de relaciones complejas entre las distintas salas comunes alrededor del *hall* central, característica que la domesticidad danesa toma del modelo burgués anglosajón del siglo XIX. Los nombres que se atribuyen a las salas son *drawing room*, *dining room*, *study o living room*. Esta segregación se observa en obras como la Red House en Kent, de William Morris y Philip Webb (1859), la Trevor Hall en Hertfordshire, de Philip Webb (1868-1870), la Red House en Douglas, de Mackay Hugh Baillie Scott (1892-1893), y la Broadleys House en Cumbria, de Charles Francis Annesley Voysey (1898).

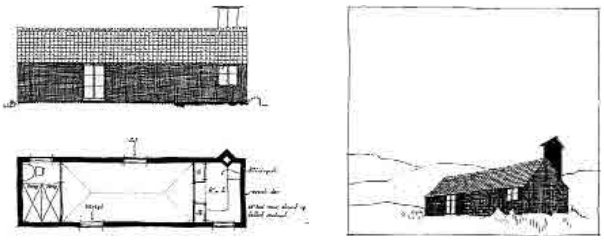
El tercer tipo, y último, es el formado por las casas modernas construidas con muros de hormigón u obra enlucida, para no mostrar el ladrillo, con cubierta plana y clara influencia mediterránea. En esta tipología las referencias no son tan evidentes como en las anteriores. Jacobsen pasa por las tres tipologías. Responde a las demandas de los clientes y a su propio progreso, que lo conducen a introducir la modernidad ortodoxa de *casas blancas* y a convertirse en un miembro destacado de este último grupo.

Detrás de los tres casos descritos se encuentra un referente ancestral que se podría considerar el origen de la domesticidad danesa: la *casa larga*. Esta construcción se define por su proporción alargada y por un espacio interior central que aglutina las estancias menores. Por sus características, la *casa larga* se convierte en un arquetipo que no queda en desuso sino que se reinterpreta y tiene plena vigencia en los siglos XVIII y XIX. Por lo tanto, podría ser una cuarta tipología comparable a las tres anteriores, a pesar de que en realidad es la base de todas.

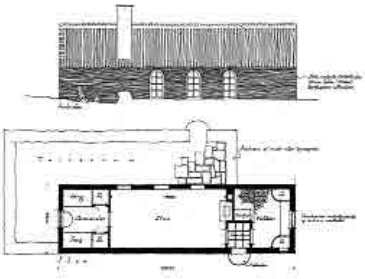
El testimonio arqueológico de las construcciones vikingas no llega hasta la década de 1940. Una serie de excavaciones permiten llegar a definir unos espacios que hasta entonces sólo se intuían por su apariciónen el imaginario colectivo y por su reproducción en las granjas. Fisker quizás tiene constancia cuando escribe el artículo "The history of domestic architecture in Denmark", en 1948, porque expone brevemente el concepto, pero no cuando construye sus primeras casas de verano a principios de siglo. Sin pretenderlo, revitaliza un arquetipo primitivo.

El imaginario colectivo hace que la tipología de *casa larga* se mantenga en el tiempo. Los primeros proyectos de Fisker lo demuestran. Entre 1915 y 1919, proyecta varias estaciones y una serie de refugios de verano y viviendas con características de *casas largas*. A grandes rasgos son construcciones alargadas, con un gran espacio central cubierto y estancias secundarias en los testeros. A pesar del uso diferente que se hace de estos espacios, unos son públicos y otros privados, la ordenación espacial es la misma.

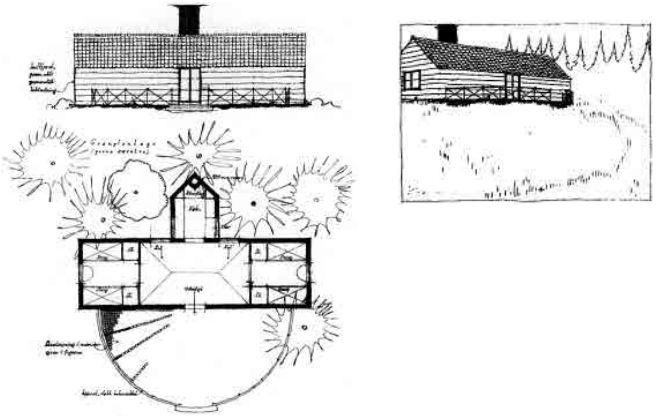
En 1915, Fisker y Aage Rafn, entonces componentes de la Asociación de Estudiantes del Tres de Diciembre, ganan el primer premio del concurso para las estaciones de ferrocarril de la compañía Gudhjem en la isla de Bornholm. Fisker sólo tiene veintidós años y Rafn, tres más. En los proyectos que construyen entre 1915 y 1916 emergen conceptos vernaculares, matizados por la influencia inglesa de Voysey y Baillie Scott. Utilizan materiales tradicionales: cerámica



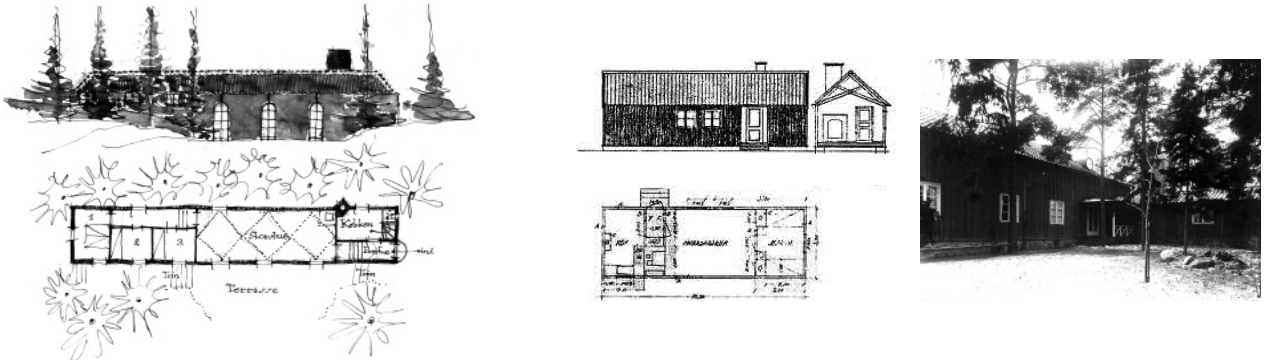
16



17



18



19

16. Una de les quatre propostes presentades per Fisker al concurs de cases d'estiu del diari *Politiken* "Vil·les i cases", 1917 (*Arkitekten Kay Fisker*, 1960; *Ferie Hytten: Eget hus*, 1918). **17.** Proposta de Fisker d'una casa al sud dels penya-segats de Gudhjem, guanyadora del tercer premi del concurs del diari *Politiken*, 1917 (*Ferie Hytten: Eget hus*, 1918). **18.** Proposta Léonie, guanyadora del concurs del diari *Politiken*, 1917 (*Arkitekten Kay Fisker*, 1960; *Ferie Hytten: Eget hus*, 1918). **19.** Projecte per la casa de camp a Nørresand per Gudhjem de Fisker, 1917, amb influència dels projectes Kummelnäs i Ahxner de Lewerentz (*Kay Fisker*, 1995; *http://www.digitaltmuseum.se/*).

emergeixen conceptes vernaculars, matisats per la influència anglesa de Voysey i Baillie Scott. Els materials utilitzats són tradicionals: ceràmica (totxo, teula) i fusta. Les volumetries recorden les construccions primitives per la senzillesa de formes, la llibertat de la composició, la proporció allargada del cos principal, l'austeritat de la decoració i la gran coberta única a dues aigües. De fet, les estacions se situen a l'inici del *funcionalisme* danès a causa del retorn a les arrels, moviment que el mateix Fisker bateja a la dècada de 1950 com a *tradició funcional*.

L'estació petita de fusta que construeixen a Christianshöj té una aparença de refugi i és la més discreta de totes. **(15)** La volumetria està formada per un cos allargat i un altre de secundari, molt més petit i baix col·locat perpendicularment en un extrem, on se situen els banys. Les façanes són gairebé opaques, amb obertures mínimes com les *cases llargues* víkings. Sota la gran coberta del volum principal es troba l'espai interior, que defineix la proposta. Es tracta d'un únic espai destinat a l'aixopluc, construït a partir d'encavallades de fusta que sostenen una coberta de quatre vessants a una alçada considerable.

Molts dels refugis d'estiu que projecta Fisker en aquesta època van lligats als concursos promoguts pel diari *Politiken*. El diari danès convoca un concurs anual de cases experimentals d'estiueig de programa mínim. Durant les primeres dècades del segle xx proliferen els concursos que, per la seva senzillesa i poc programa, estimulen la creativitat i l'experimentació.

El 1916 Fisker presenta dues propostes al concurs del *Politiken* "Vil·les i cases" i obté el segon i el tercer premis.[24] L'any següent, hi presenta quatre propostes, tres de les quals s'assimilen al patró de *casa llarga*.[25] **(16-17)** Obté el primer premi per la batejada com a Léonie, que es configura com una *casa llarga* amb un espai al centre on aboquen les altres peces: els dos dormitoris i la cuina. **(18)** L'espai principal es dedica a la zona comuna i de relació, com a les estacions de ferrocarril i a dues de les propostes presentades. És la rèplica d'un pati, però a l'interior i cobert, que sembla que recupera un espai ja utilitzat a la tradició danesa, però que també té el seu reflex en el *hall* arquetípic del centre i nord d'Europa. El *hall* és un espai d'estar, més que no pas un vestíbul senzill té la propietat d'encabir una gran quantitat d'esdeveniments per la seva grandària i posició. També es pot assimilar a un espai amb voluntat d'exterioritat però cobert.

Fisker construeix tot un conjunt de cases després de treballar una temporada a Suècia, el 1916, al despatx d'Asplund i Lewerentz.[26] Contractat per Lewerentz, col·labora en el concurs del Cementiri del bosc d'Estocolm recentment guanyat. L'estada l'influencia profundament, i alguns projectes es converteixen en referències per Fisker: les cases d'estiueig de Lewerentz i Torsten Stubelius (el seu primer soci), les cases a Kummelnäs (1913-1914) i la casa Ahxner a Djursholms Ösby (1914). Entre 1912 i 1919 Fisker també treballa amb arquitectes danesos destacats com Anton Rosen, Povl Baumann o Hack Kampmann. Però el contacte amb Asplund i Lewerentz, juntament amb els viatges per Itàlia, França, Índia, Japó i Xina, entre 1920 i 1922, són definitius per configurar una visió pràctica i teòrica basada en referències tradicionals i contemporànies, que també transmet com a docent. **(19)**

24. La casa a Søllerød i la casa al sud dels penya-segats de Gudhjem.

25. La Léonie és la proposta guanyadora i les altres són les situades a Heden i a Nordsjælland.

26. De l'any 1917 són els projectes per a la casa de camp a Nørresand per a Gudhjem i el projecte no construït d'una casa de camp a Nørresand, prop de Gudhjem, per Viggo Rasmussen. Tot seguit la casa de camp Friis a Snekkersten (1917-1918), la casa de camp per a l'enginyer Bielefeldt (1918) i a Löderup Strandbad, Skåne (1919).

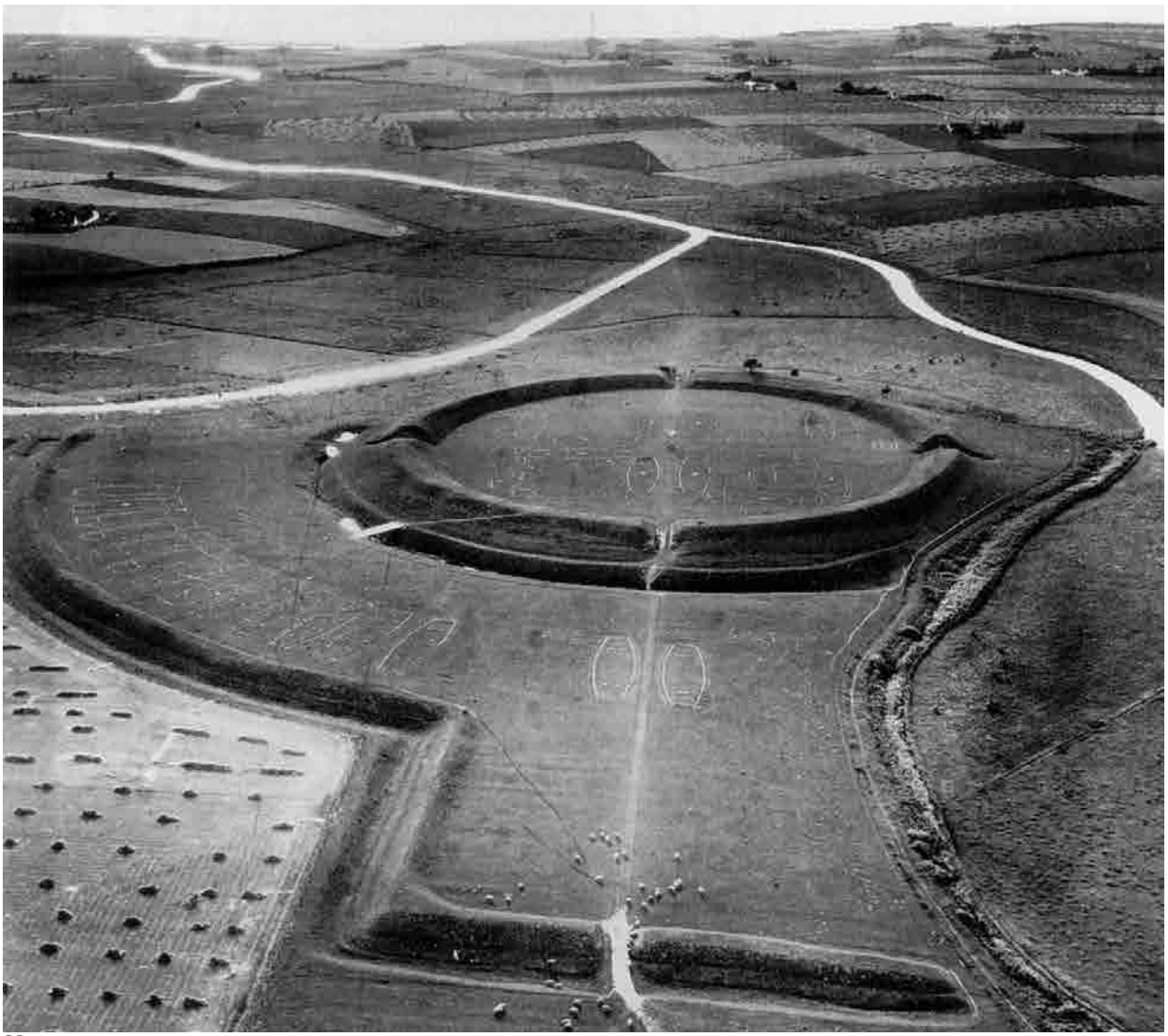
(ladrillo, teja) y madera. Las volumetrías recuerdan las construcciones primitivas por la sencillez de formas, la libertad de la composición, la proporción alargada del cuerpo principal, la austeridad de la decoración y la gran cubierta única a dos aguas. De hecho, las estaciones se sitúan en el inicio del *funcionalismo* danés por su mirada hacia las raíces, convirtiéndose en un movimiento que el mismo Fisker bautiza en la década de 1950 como *tradición funcional*.

La pequeña estación de madera que construyen en Christianshöj tiene una apariencia de refugio. La volumetría está formada por un cuerpo alargado y otro secundario, más pequeño y bajo colocado perpendicularmente en un extremo, donde se sitúan los baños. Las fachadas son casi opacas, con aperturas mínimas. Bajo la gran cubierta del volumen principal se encuentra el espacio interior, que define la propuesta. Es un único espacio destinado al cobijo, construido a partir de cerchas de madera que sostienen una cubierta a cuatro aguas de altura considerable.

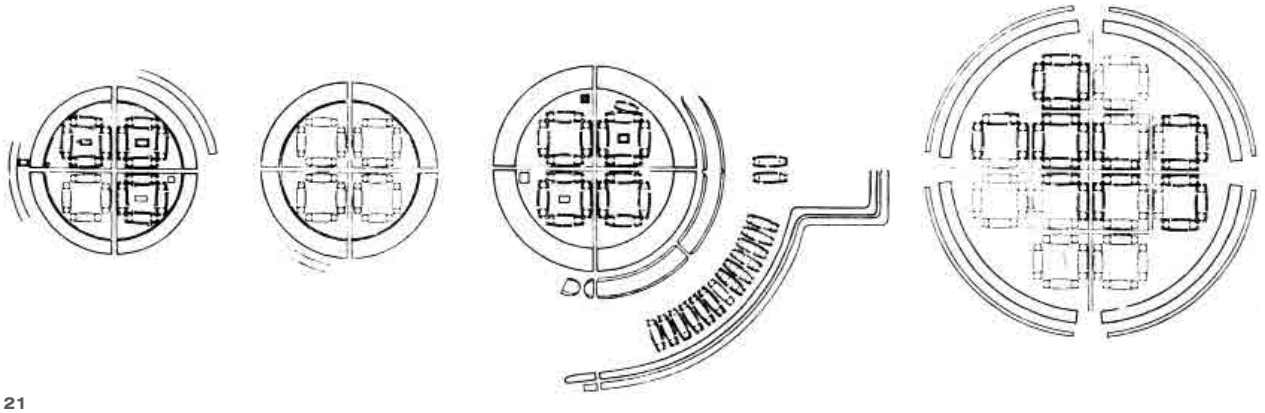
Muchos de los refugios de verano que proyecta Fisker en esta época están relacionados con los concursos promovidos por el periódico *Politiken*. Este periódico danés convoca varios concursos anuales de casas experimentales de programa mínimo. Durante las primeras décadas del siglo xx proliferan este tipo de concursos que, por su sencillez y poco programa, estimulan la creatividad y la experimentación.

En 1916 Fisker presenta dos propuestas al concurso del *Politiken* "Villas y casas" y obtiene el segundo y el tercer premio. El año siguiente, presenta cuatro propuestas, tres de las cuales se asimilan al patrón de *casa larga*. Obtiene el primer premio por Léonie, que se configura como una *casa larga* con un espacio en el centro hacia donde se dirigen el resto de piezas: los dos dormitorios y la cocina. El espacio principal se dedica en la zona común, como en las estaciones de ferrocarril y en dos de las propuestas presentadas. Es la réplica de un patio, pero en el interior y cubierto, que parece recuperar un espacio ya utilizado en la tradición danesa, pero que también tiene su reflejo en el *hall* arquetípico del centro y norte de Europa. El *hall* es un espacio de estar, más que un simple vestíbulo tiene la propiedad de acoger una gran cantidad de acontecimientos y usos por su tamaño y posición. También se puede asimilar a un espacio con voluntad de exterioridad pero cubierto.

Fisker construye un conjunto de casas después de trabajar una temporada en Suecia, en el despacho de Asplund y Lewerentz, en 1916. Contratado por Lewerentz, colabora en el concurso del Cementerio del bosque de Estocolmo, recientemente ganado. La estancia le influye profundamente, y algunos proyectos se convierten en referencias para Fisker: las casas de veraneo de Lewerentz y Torsten Stubelius (su primer socio), las casas en Kummelnäs (1913-1914) y la casa Ahxner en Djursholms Ösby (1914). Entre 1912 y 1919 Fisker también trabaja con destacados arquitectos daneses como Anton Rosen, Povl Baumann o Hack Kampmann. Sin embargo, el contacto con Asplund y Lewerentz, junto con los viajes por Italia, Francia, India, Japón y China, entre 1920 y 1922, son definitivos para configurar una visión práctica y teórica basada en las referencias tradicionales y contemporáneas, que también transmite como docente.



20



21

20. Vista aèria del campament víking de Trelleborg (*Guide to Danish Architecture I 1000-1960*, 1995). **21.** Campaments víkings: el trobat a Fyrkat, al nord de Jutlàndia, prop d'Hobro; el situat a Nonnebakken, a l'illa de Fyn, prop d'Odense; el campament a Trelleborg, a Sjælland, prop de Slagelse, amb 160 metres de diàmetre; i el campament a Aggersborg, al nord de Jutlàndia, a la costa de Limfjord, amb 260 metres de diàmetre (*Vikingetidens langhuse*, 1973).

LA CASA LLARGA

El concepte de *casa llarga* prové de les traces trobades al subsòl de la fortalesa de Trelleborg, que van permetre deduir la planta, més allargada que ampla, que tenien les construccions daneses del segle x. Normalment, la relació que s'estableix entre l'amplada i llargària és d'1 a 4. És la residència hivernal dels víkings i la seva agrupació configura una fortalesa. La disposició de les construccions respon a una ordenació precisa a partir d'una circumferència dividida en quatre parts iguals per dos carrers principals en creu, pavimentats amb troncs de fusta, que segueixen la mateixa disposició que els traçats del *cardus* i *decumanus* de les ciutats romanes. A l'interior d'aquests quarts de circumferència se situen les diverses *cases llargues* seguint un odre rigorós de planificació, allunyat de la imatge estereotipada del poble víking. **(20-21)**

No s'ha conservat cap de les construccions, ni sencera ni parcial. Per poder reconstruir-les, només s'ha disposat dels fonaments, la posició del foc i els terraplens de les fortificacions. La construcció de fusta, pròpia d'aquest arquetipus domèstic, ha impedit que pervisqui al llarg del temps i ha fet impossible conèixer-la amb profunditat. Tot i així, els estudis sobre el tema han anat evolucionant i han aportat dades cada vegada més contrastades. Els més destacats són els de l'instigador de les excavacions Poul Nørlund, els dels arquitectes danesos Finn Monies[27] i Tobias Faber,[28] la tesi feta per John Kronborg Christensen,[29] les reconstruccions de Holger Schmidt[30] i Olaf Olsen, i els escrits de Peter Anker.[31]

De l'arquitectura víking no se'n tenen suficients dades per poder establir-ne una cronologia veraç. Per les poques restes que s'han trobat, cal recórrer a les necessitats vitals d'aquesta comunitat per tal d'entendre'n la tipologia domèstica. Pel que fa als víkings, o als normands, són el grup ètnic originari dels països escandinaus, descendents d'un poble d'origen germànic que s'estableix a la península escandinava cap al 2000 a. C.[32] El seu nom significa *homes de mar* o *del nord* i es dóna als navegants, comerciants i guerrers procedents de les terres escandinaves que, entre els segles VIII i XI, ataquen els països de l'Occident europeu i colonitzen territoris del nord de l'Atlàntic i exploten rutes comercials que s'estenen des de les Illes Britàniques fins a Bizanci.[33] Fins i tot, es diu que els víkings són els primers pobladors europeus que viatgen a Amèrica.

La vida que porten els víkings es pot resumir en dues tasques fonamentals: el comerç i la guerra. La major part de l'any aprofiten al màxim el bon temps per realitzar expedicions per mar o per riu. Així doncs, les embarcacions són els seus habitacles durant una llarga temporada, mentre que a l'hivern es dediquen a reparar-les i a descansar en terra ferma a dins de construccions senzilles. No disposen de gaire temps per aixecar cases, sinó que prefereixen reposar protegits del fred en còmodes cabanes de fusta, un material del qual disposen en abundància. Es despreocupen de la bellesa de les seves construccions,

27. MONIES, Finn. *Træ og Arkitektur.* København: Arkitektens Forlag, 1958.

28. FABER, Tobias. *A history of Danish architecture*. København: Det Danske Selskab, 1978, pàgines 17-18.

29. KRONBORG CHRISTENSEN, John. *Vikingetidens langhuse*. København: 1973.

30. SCHMIDT, Holger. *Trelleborghuset og Fyrkathuset*. Odense: Nationalmuseets Arbejdsmark, 1981. SCHMIDT, Holger. *Building customs in viking age Denmark*. Denmark: Bergiafonden, 1994.

31. ANKER, Peter. *L'Art Scandinave*. Paris: Zodiaque, 1969, dos volums.

32. Segons la zona on habiten, s'han diferenciat tres grups: els danesos (els més nombrosos i amb una forta organització militar), els noruecs i els suecs.

33. *Diccionari de la llengua catalana*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, DIEC 2, segona edició.

LA CASA LARGA

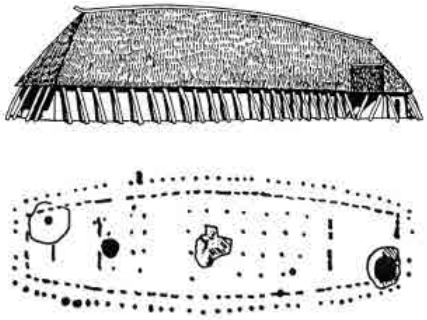
El concepto de *casa larga* proviene de las trazas encontradas en el subsuelo de la fortaleza de Trelleborg, que permitieron deducir la planta, más alargada que ancha, que tenían las construcciones danesas del siglo x. Normalmente, la relación que se establece entre la anchura y longitud es de 1 a 4. Es la residencia invernal de los vikingos y su agrupación configura una fortaleza. La disposición de las construcciones responde a una ordenación precisa a partir de una circunferencia dividida en cuatro partes iguales por dos calles principales en cruz, pavimentadas con troncos de madera, que siguen la misma disposición que los trazados del *cardus* y *decumanus* de las ciudades romanas. En el interior de estos cuartos de circunferencia se sitúan las diversas *casas largas* siguiendo un odre riguroso de planificación, alejado de la imagen estereotipada del pueble vikingo.

No se han conservado ninguno de las construcciones, ni entera ni parcialmente. Para poder reconstruirlas, sólo se ha contado con los cimientos, la posición del fuego y los terraplenes de las fortificaciones. La construcción de madera, propia de este arquetipo doméstico, ha impedido que perviva a lo largo del tiempo y ha hecho imposible conocerla con profundidad. Aún así, los estudios sobre el tema han ido evolucionando y han aportado datos cada vez más contrastados. Los más destacados son los de Poul Nørlund, promotor de las excavaciones, los de los arquitectos daneses Finn Monies y Tobias Faber, la tesis escrita por John Kronborg Christensen, las reconstrucciones de Holger Schmidt y Olaf Olsen, y los escritos de Peter Anker.

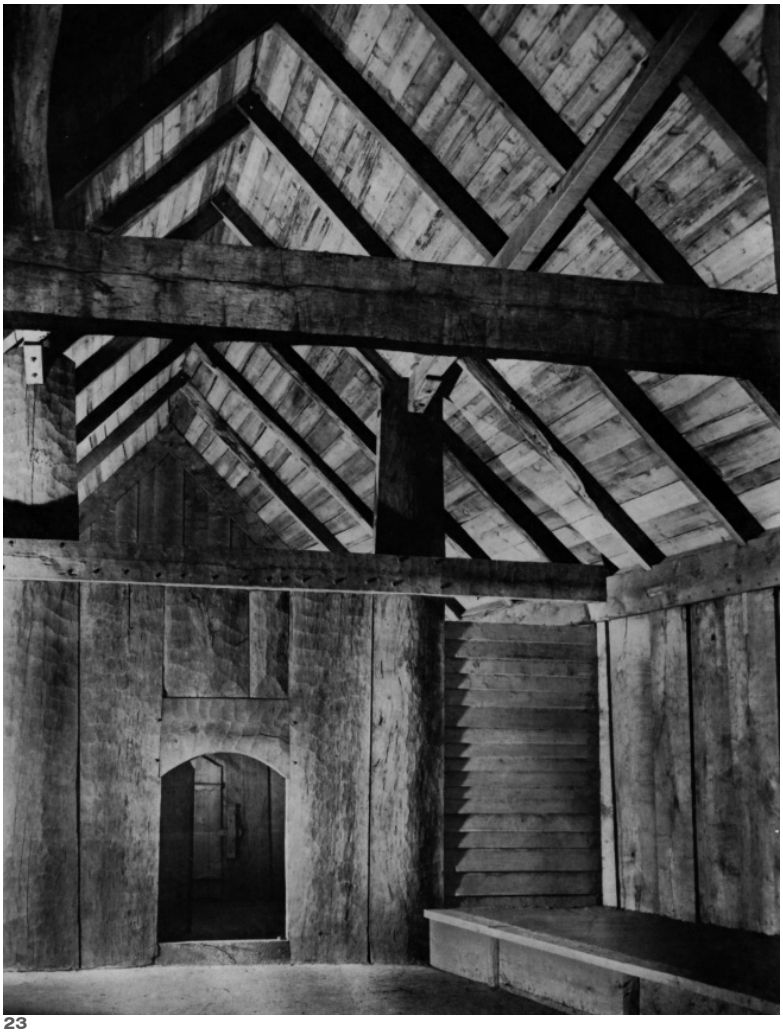
De la arquitectura vikinga no se tienen suficientes datos para poder establecer una cronología veraz. Por los pocos restos que se han encontrado, hay que recurrir a las necesidades vitales de esta comunidad para entender la tipología doméstica. En cuanto a los vikingos, o a los normandos, son el grupo étnico originario de los países escandinavos, descendentes de un pueblo de origen germánico que se establece a la península escandinava hacia el 2000 a. C. Su nombre significa *hombres de mar* o *norteño* y se da a los navegantes, comerciantes y guerreros procedentes de las tierras escandinavas que, entre los siglos VIII y XI, atacan a los países del Occidente europeo y colonizan territorios del norte del Atlántico y explotan rutas comerciales que se extienden desde las Islas Británicas hasta Bizancio. Incluso, se afirma que los vikingos son los primeros pobladores europeos que viajan a América.

La vida que llevan los vikingos se puede resumir en dos tareas fundamentales: el comercio y la guerra. La mayor parte del año aprovechan al máximo el buen tiempo para realizar expediciones por mar o por río. Así pues, las embarcaciones son sus habitáculos durante una larga temporada, mientras que en invierno se dedican a repararlas y a descansar en tierra firme dentro de construcciones sencillas. No disponen de mucho tiempo para levantar casas, sino que prefieren habitar protegidos del frío en cómodas cabañas de madera, un material del cual disponen en abundancia. Se despreocupen de la belleza de sus construcciones, prefieren que lo práctico a lo bello, a pesar de que seguramente la mejor nave coincida con la más bella. De hecho, las naves son realmente los

22



24



23

22. Primer intent de reproduir una *casa llarga* de Trelleborg, realitzat l'any 1941 per A. C. G. Schultz, just l'últim any de les excavacions (*Træ og Arkitektur*, 1958). **23.** Vista interior de la reconstrucció feta per Schultz (*Træ og Arkitektur*, 1958). **24.** Plànols de la primera reconstrucció d'una *casa llarga* de Trelleborg (*Arquitectura del humo*, 1994).

prefereixen que sigui pràctic que no pas que sigui bell, tot i que segurament la millor nau coincideix amb la més bella. De fet, les naus són realment els objectes més preuats d'aquesta civilització: són els seus habitacles durant la meitat de l'any i la seva eina de supervivència. Hi dediquen tots els esforços artístics, mentre que les cases les tracten com a objectes utilitaris.[34]

Per tant, el concepte de bellesa víking va unit al d'utilitat, com mostra el terme danès *brugkunst*, que al·ludeix a l'art de crear un objecte perquè sigui utilitzat. Aquest postulat reapareix a Dinamarca amb el *funcionalisme* a principis del segle xx. La primacia del que és tècnic i funcional en el disseny arquitectònic sembla que entronca amb el vell esperit dels pobles escandinaus. De fet, els danesos mai no acaben perdent la voluntat de donar utilitat a l'art. Jacobsen, tot i que es considera un dels impulsors del *funcionalisme* a Dinamarca, va més enllà i reclama la bellesa com un dels atributs de l'autèntica arquitectura. Es basa en la concepció víking de la bellesa com a signe d'utilitat però afegint-hi els postulats estètics platònics.

> Si la construcció és arquitectura, aleshores és un art. Més clar encara, si un edifici no està ben resolt des del punt de vista tècnic o des del funcional, aleshores tampoc no és arquitectura, només és un edifici. S'ha dit durant molts anys que quan una cosa és pràctica i funcional també és bella. Jo no ho crec pas així, perquè hi ha moltes maneres de solucionar funcionalment un problema sense aconseguir que sigui bonic![35]

Resumint, la *casa llarga* es caracteritza per la proporció allargada, l'espai unitari interior i la implantació al voltant d'un pati. En un inici té un marcat caràcter defensiu que perd al llarg dels anys. El que sorprèn en el moment de descobrir-la, als voltants de 1940, és "la seva regularitat tipològica, la precisió i la coherència del sistema constructiu utilitzat".[36] És una gran troballa, ja que fins llavors es desconeix l'existència d'una tipologia de casa víking. **(22-24)**

Aquestes construccions provenen dels campaments nòmades inicials i de la seva evolució en cabanes primitives, les primeres formes d'habitacle. Progressivament, les petites cabanes, normalment circulars, s'adapten a les necessitats pròpies del lloc i de la vida agrària, i se substitueixen per unes de planta el·líptica o rectangular de dimensions més grans. La forma el·líptica, tant en planta com en alçat, respon a la recerca de la màxima alçada en el punt central, on es troba l'espai principal i es col·loca el foc, l'anomenat *espai del fum*. Una altra de les hipòtesis de l'origen d'aquesta forma el·líptica estableix la similitud amb una embarcació girada i permanentment varada. Així, s'al·ludeix a una única forma tant per a les embarcacions com per als habitatges, i fins i tot es considera que les embarcacions són els habitacles d'estiu.

Les traces arqueològiques que es conserven permeten reconstruir quatre campaments militars i configuren el testimoni de l'arquitectura danesa més antiga. Aquests són el de Trelleborg, Aggersborg, Fyrkat i Nonnebakken. **(21)** Són petites colònies nòmades protegides per una muralla circular rudimentària, a l'interior de la qual es troben les cases el·líptiques, de 30 metres de llarg, organitzades per quatre cases formant un quadrat en planta. La distribució interior dels campaments

34. DE LA CRUZ, Enrique. *Jano*, abril 1973, número 5, pàgina 24.

35. SKRIVER, Poul Erik. "Arne Jacobsen". *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, número 157, abril-juny 1983, pàgina 80. (Traducció revisada per l'autora).

36. BONET CORREA, Yago. *La arquitectura del humo*. Barcelona: Fundación Caja de arquitectos, 2007. op. cit., pàgina 47. (Traducció de l'autora).

objetos más preciados de esta civilización: son sus habitáculos durante la mitad del año y su herramienta de supervivencia. A ellas dedican todos los esfuerzos artísticos, mientras que las casas las tratan como objetos utilitarios.

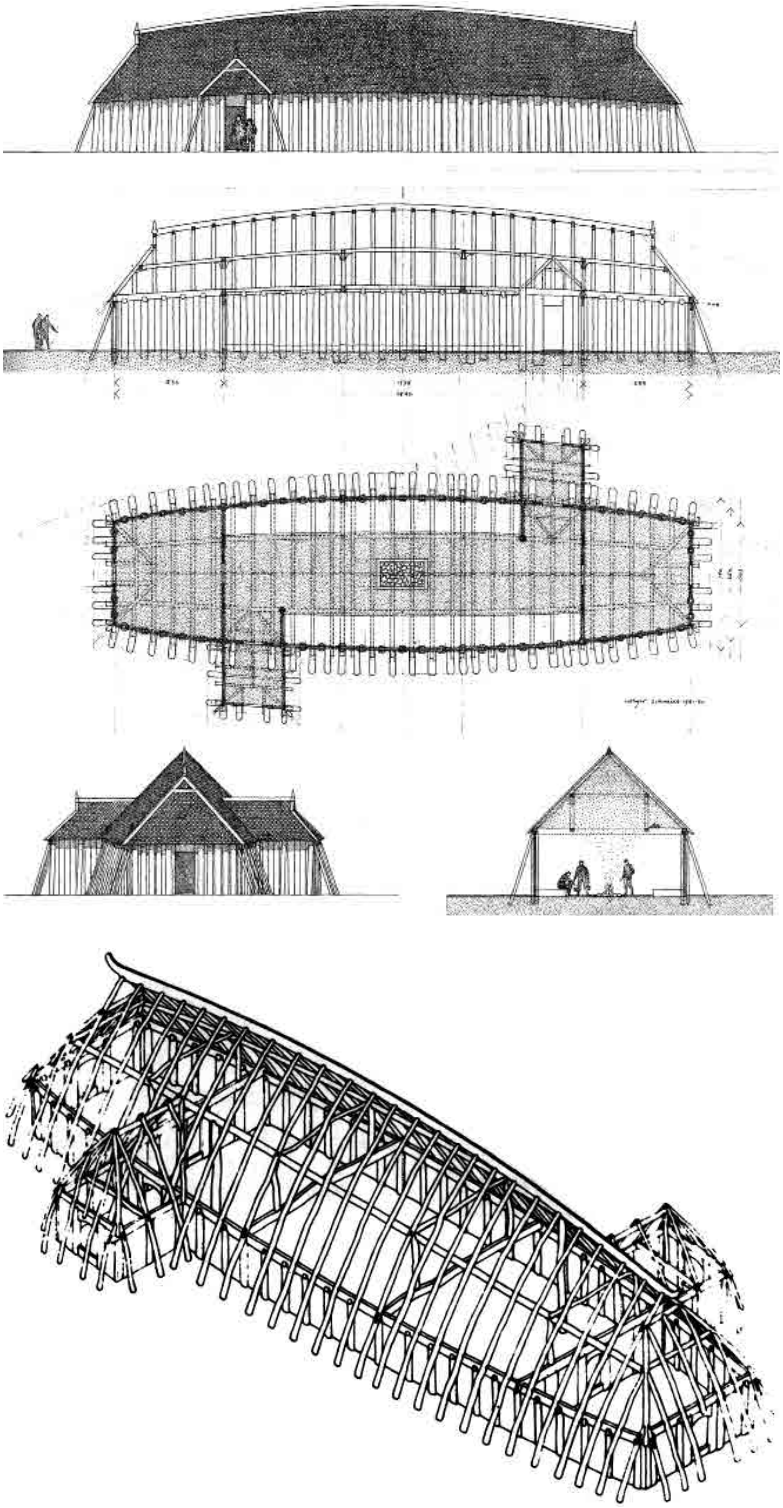
Por lo tanto, el concepto de belleza vikinga va unido al de utilidad, como muestra el término danés *brugkunst*, que alude al arte de crear un objeto para sea utilizado. Este postulado reaparece en Dinamarca con el *funcionalismo* a principios del siglo xx. La primacía de lo técnico y funcional en el diseño arquitectónico parece entroncar con el viejo espíritu de los pueblos escandinavos. De hecho, los daneses no pierden nunca la voluntad de dar utilidad al arte. Jacobsen, a pesar de que se considera uno de los impulsores del *funcionalismo* en Dinamarca, va más allá y reclama la belleza como uno de los atributos de la auténtica arquitectura. Se basa en la concepción vikinga de la belleza como signo de utilidad, pero añade los postulados estéticos platónicos.

Si la construcción es arquitectura, entonces es un arte. Más claro todavía, si un edificio no está muy resuelto desde el punto de vista técnico o desde el funcional, entonces tampoco es arquitectura, sólo es un edificio. Se ha dicho durante muchos años que cuando una cosa es práctica y funcional también es bella. Yo no lo creo así, porque ¡hay muchas maneras de solucionar funcionalmente un problema sin conseguir que sea bonito!

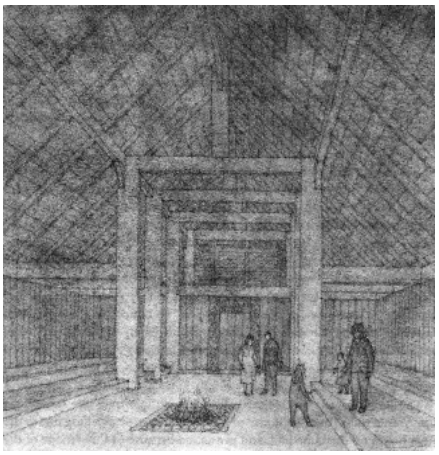
Resumiendo, la *casa larga* se caracteriza por la proporción alargada, el espacio unitario interior y la implantación alrededor de un patio. En un inicio tiene un marcado carácter defensivo que pierde a lo largo de los años. Lo que sorprende en el momento de descubrirla, hacia 1940, es "su regularidad tipológica, la precisión y la coherencia del sistema constructivo utilizado". Es un gran hallazgo, puesto que hasta entonces se desconoce la existencia de una tipología de casa vikinga.

Estas construcciones provienen de los campamentos nómadas iniciales y de su evolución en cabañas primitivas, las primeras formas de habitáculo. Progresivamente, las pequeñas cabañas, normalmente circulares, se adaptan a las necesidades propias del lugar y de la vida agraria, y se sustituyen por unas de planta elíptica o rectangular de dimensiones más grandes. La forma elíptica, tanto en planta como en sección, responde a una búsqueda de la máxima altura en el punto central, donde se encuentra el espacio principal y se coloca el fuego, el llamado *espacio del humo*. Otra de las hipótesis del origen de esta forma elíptica establece la similitud con una embarcación girada y permanentemente varada. Así, se alude a una única forma tanto para las embarcaciones como para las viviendas, e incluso se considera que las embarcaciones son los habitáculos de verano.

Las trazas arqueológicas que se conservan permiten reconstruir cuatro campamentos militares y configuran el testimonio de la arquitectura danesa más antigua. Estos son el de Trelleborg, Aggersborg, Fyrkat y Nonnebakken. Se trata de pequeñas colonias nómadas protegidas por una muralla circular rudimentaria, en el interior de la cual se encuentran las casas elípticas, de 30 metros de largo, organizadas por cuatro casas formando un cuadrado en planta. La distribución interior



25



26

25. Reconstrucció que realitzen Holger Schmidt i Olaf Olsen d'una *casa llarga* de Fyrkat, 1963 (*Building customs in viking age Denmark*, 1994; *Vikingetidens langhuse*, 1973). **26.** Recreació de l'espai interior d'una *casa llarga* a Lejre, Dinamarca (*Building customs in viking age Denmark*, 1994).

podia arribar a reunir 16 cases agrupades en 4 quadrats (com a Trelleborg, Fyrkat o Nonnebakken) o 48 cases en 12 quadrats (com a Aggersborg), per tant, tres vegades més gran. Les mides entre els quadrats són regulars, com també la relació entre un quadrat i un altre, i entre els quadrats i la muralla circular. Tot plegat demostra el domini del poble víking de la geometria i la reiterada utilització de mides precises, tot i que són construccions senzilles i temporals.[37]

El campament de Trelleborg, datat aproximadament entre l'any 975 i el 980, és el més ben concebut i executat entre els que es conserven. L'emplaçament escollit és just en la confluència de dos rius a pocs quilòmetres del mar, a la costa oest de l'illa de Sjælland, en una posició privilegiada respecte a possibles atacs i amb accés directe al mar. La població aproximada d'aquest campament podia arribar a ser de 500 a 800 víkings, la majoria d'ells joves guerrers i la resta, artesans, dones i nens. Tocaria a unes 30 o 50 persones per cada *casa llarga*. El campament està en actiu molt poc temps, entre uns deu o quinze anys, i després s'abandona.

La peculiaritat de Trelleborg és que es conserven *cases llargues* dins i fora del recinte circular. L'interior es caracteritza perquè està format per diferents cases unides pels extrems, que configuren un pati a la cara interior. La planificació exterior no segueix les normes de traçat i simetria establertes, sinó que les cases, més petites que les situades a l'interior, es col·loquen radialment respecte al centre del recinte, allunyades uns 150 metres. En aquest cas són quinze les cases que es troben a la part exterior del recinte i setze a l'interior. Per tant, hi ha dos tipus de *cases llargues*, que es diferencien per la col·locació i l'ús. Les que allotgen tallers i magatzems són més autònomes que les que es destinen a residència, que s'agrupen en paquets de quatre i formen una unitat més gran al voltant d'un pati.

Estructuralment, la *casa llarga* està composta per dos murs longitudinals corbats tancats per les testeres. El conjunt de murs està construït amb el sistema primitiu *stav* (construcció amb troncs o taulers verticals de fusta), sobre el qual es disposa un sistema d'encavallades, també de fusta. Al mateix temps, una sèrie de columnes de fusta perifèriques inclinades, a mode de contraforts, aguanten les empentes de la coberta. Aquesta tipologia constructiva permet una llibertat en planta, un gran espai interior i una varietat de formes de tancament (circular, quadrada, rectangular, el·líptica, etc.). El sistema *stav* permet cobrir grans llums si es combina amb columnes interiors, mentre que el sistema *laft* (a partir de troncs horitzontals), que apareix més tard en aquesta zona, requereix una tècnica més avançada i és adequada per crear espais additius. **(25-26)**

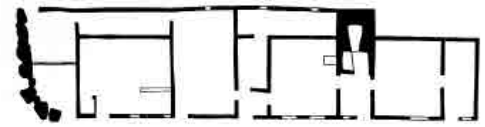
de los campamentos podía llegar a reunir 16 casas agrupadas en 4 cuadrados (como Trelleborg, Fyrkat o Nonnebakken) o 48 casas en 12 cuadrados (como Aggersborg), por lo tanto, tres veces más grande. Las medidas entre cuadrados son regulares, como también la relación entre un cuadrado y otro, y entre los cuadrados y la muralla circular. Todo ello demuestra el dominio del pueble vikingo de la geometría y la reiterada utilización de medidas precisas, a pesar de que son construcciones sencillas y temporales.

El campamento de Trelleborg, datado entre el año 975 y el 980, es el mejor pensado y ejecutado entre los que se conservan. El emplazamiento escogido es justo en la confluencia de dos ríos a pocos kilómetros del mar, en la costa oeste de la isla de Sjælland, en una posición privilegiada respecto a posibles ataques y con acceso directo al mar. La población aproximada de este campamento podía llegar a ser de 500 a 800 vikingos, la mayoría de ellos jóvenes guerreros y el resto artesanos, mujeres y niños. Tocaría a unas 30 o 50 personas por cada *casa larga*. El campamento está en activo muy poco tiempo, entre unos diez o quince años, y después se abandona.

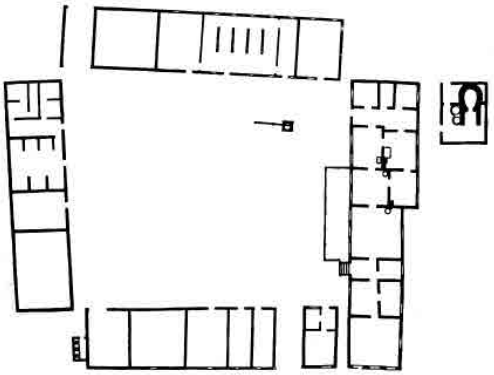
La peculiaridad de Trelleborg es que se conservan *casas largas* dentro y fuera del recinto circular. El interior se caracteriza por estar formado de diferentes casas unidas por los extremos, que configuran un patio en la cara interior. La planificación exterior no sigue las normas de trazado y simetría establecidas, sino que las casas, más pequeñas que las situadas en el interior, se colocan radialmente respecto al centro del recinto, alejadas unos 150 metros. En este caso son quince las casas que se encuentran a la parte exterior del recinto y dieciséis en el interior. Por lo tanto, hay dos tipos de *casas largas*, que se diferencian por la colocación y el uso. Las que alojan talleres y almacenes son más autónomas que las que se destinan a residencia, que se agrupan en paquetes de cuatro y forman una unidad más grande alrededor de un patio.

Estructuralmente, la casa larga está compuesta por dos muros longitudinales curvados cerrados por los testeros. El conjunto de muros está construido con el sistema primitivo *stav* (construcción con troncos o tableros verticales de madera), sobre el cual se dispone un sistema de cerchas, también de madera. Al mismo tiempo, una serie de columnas de madera periféricas inclinadas, a modo de contrafuertes, aguantan los empujes de la cubierta. Esta tipología constructiva permite un libertad en planta, un gran espacio interior y una variedad de formas de cierre (circular, cuadrada, rectangular, elíptica, etc.). El sistema *stav* permite cubrir grandes luces si se combina con columnas interiores, mientras que el sistema *laft* (a partir de troncos horizontales), que aparece más tarde en esta zona, requiere una técnica más avanzada y es adecuada para crear espacios aditivos.

37. DE LA CRUZ, Enrique. "Arquitectura vikinga". op. cit., pàgina 22-24.



26



27

28

26. Granja d'uns agricultors a Lolland, Tågense, datada cap el 1800 (Autora, Frilandmuseet de Copenhaguen, estiu 2006). **27.** Granja de l'illa de Bornholm, datada cap el 1800 (Autora, Frilandmuseet de Copenhaguen, estiu 2006). **28.** Representació d'una granja de Vilhelm Hammershøi, Farm (*Refnæs*) de 1900 (*Vilhelm Hammershøi. 1864-1916: Danish painter of solitude and light*, 1998).

LA GRANJA ESCANDINAVA

Amb el temps, la *casa llarga* perd la càrrega defensiva i deriva en la *granja escandinava*. Aquesta tipologia, que prové dels assentaments de *cases llargues* víkings, es troba a Dinamarca, Suècia i el nord d'Alemanya entre els segles XVII i XIX. Amb tota seguretat, el pas de la *casa llarga* a la *granja escandinava* és gradual, tot i que no es conserva cap *granja* del període comprès entre el segle XI, final de l'època dels víkings, i el XVII. Això significa que es produeix un salt de set segles entre les restes del campament de Trelleborg, del segle X, que permeten reconstruir la *casa llarga* i les primeres *granges escandinaves* del segle XVII. **(26-28)**

Els diferents cossos que formen aquestes *granges* mantenen la mateixa proporció estreta i allargada, la coberta a dues aigües i l'agrupació al voltant d'un pati. Es diferencien, però, de les *cases llargues*, en primer lloc, per la seva construcció. Les *granges escandinaves* es construeixen a partir de troncs d'arbre en forma d'entramats de fusta, amb reble de fang arrebossat amb morter de calç i coberta de palla. En canvi, les *cases llargues* construeixen el tancament mitjançant el sistema primitiu *stav* amb una constitució més feble i simple que les *granges*. En segon lloc, acostumen a incorporar una planta superior. En tercer lloc, les *granges* introdueixen peces auxiliars al conjunt, que no respecten la tipologia de referència. Contràriament, les *cases llargues* segueixen unes proporcions concretes i unes pautes fixades d'agrupació que les *granges* alteren en benefici de les necessitats funcionals i de l'adaptació al lloc.

Un exemple de *granja escandinava* és l'anomenada Truegården, situada originalment a l'est de Jutlàndia.[38] Està formada per un seguit de volums allargats, assimilables a quatre ales al voltant d'un pati en forma trapezoïdal. L'ala situada al nord, separada de la resta, té una planta paral·lelepipèdica en la qual es desenvolupa la vida dels propietaris: sales, cuina i dormitoris. Aquesta ala data de 1670, tot i que posteriorment se n'ha alterat l'interior. La resta de les ales formen un conjunt unitari en forma de U, tangent a l'ala nord, que ressegueix el perfil de la parcel·la. **(29)**

Tot i que la *granja* Truegården està formada per diferents ales, fetes al llarg del temps depenent de les necessitats, adopta un aspecte unitari. Això s'aconsegueix perquè les diferents ales, d'alçada regular, es construeixen amb els mateixos materials i sistema constructiu, que dota el conjunt d'uniformitat. Els murs exteriors estan formats per un entramat de fusta pintat de negre i un reblert pintat de vermell, que en part és de canyís i en part de maons. Sobre els murs es col·loquen les encavallades de fusta que formen la teulada de palla. Una gran part del programa es dedica sobretot a emmagatzemar-hi la collita i criar-hi animals, i una part més petita a habitatge.

Així, la *granja* de la tradició escandinava parteix de l'arquetipus de la *casa llarga* i alhora recull la voluntat ancestral de conformar un espai comú en el qual organitzar la vida:

> La predisposició a l'assentament a l'entorn d'un espai [...] el podem trobar en situacions molt diverses, en temps molt diferents, i segons l'antropologia continua latent en els nostres dies en diferents geografies; és una sèrie que perdura pràcticament inamovible i probablement sigui un dels límits per trobar

38. Es conserva al Museu de Lyngby (Frilandsmuseet; Lyngby Open-air museum), prop de Copenhaguen (estiu 2006).

LA GRANJA ESCANDINAVA

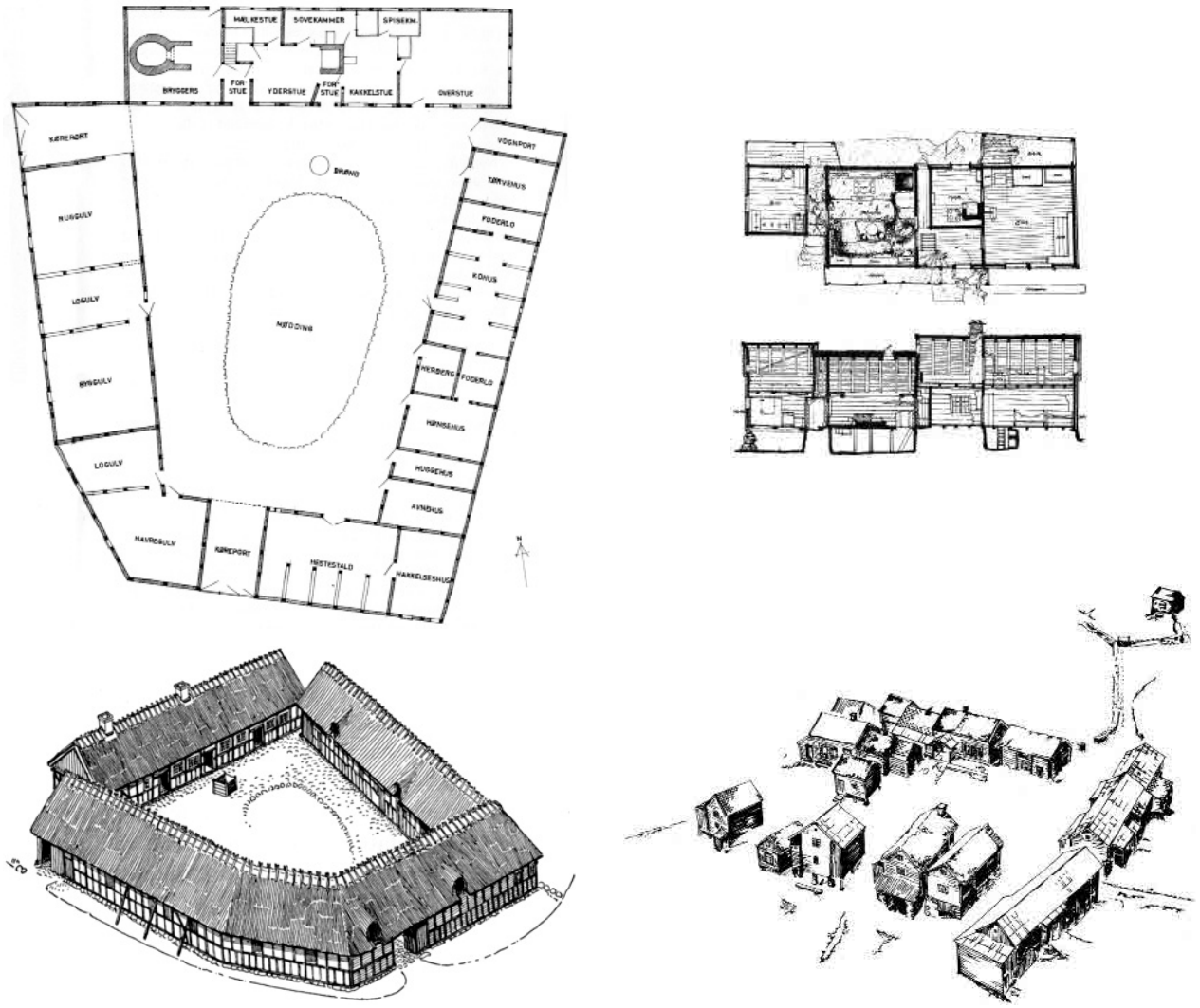
Con el tiempo, la *casa larga* pierde la carga defensiva y deriva en la *granja escandinava*. Esta tipología, que proviene de los asentamientos de casas largas vikingas, se encuentra en Dinamarca, Suecia y el norte de Alemania, entre los siglos XVII y XIX. Con toda seguridad, el paso de la *casa larga* a la *granja escandinava* es gradual, a pesar de que no se conserva ninguna granja del periodo comprendido entre el siglo XI, final de la época de los vikingos, y el XVII. Esto significa que se produce un salto de siete siglos con los restos del campamento de Trelleborg, del siglo X, que permiten reconstruir la *casa larga* y las primeras *granjas escandinavas* del siglo XVII.

Los diferentes cuerpos que forman estas *granjas* mantienen la misma proporción estrechada y alargada, la cubierta a dos aguas y la agrupación alrededor de un patio. Se diferencian de las *casas largas*, en primer lugar, por su construcción. Las granjas escandinavas se construyen a partir de troncos de árbol en forma de entramados de madera, rellenos de barro rebozados con mortero de cal y cubierta de paja. En cambio, las *casas largas* construyen el cierre mediante el sistema primitivo *stav,* con una constitución más débil y simple que las granjas. En segundo lugar, acostumbran a incorporar una planta superior. En tercer lugar, las *granjas* introducen piezas auxiliares en el conjunto, que no respetan la tipología de referencia. Contrariamente, las *casas largas* siguen unas proporciones concretas y unas pautas fijadas de agrupación que las *granjas* alteran en beneficio de las necesidades funcionales y de la adaptación al lugar.

Un ejemplo de *granja escandinava* es la llamada Truegården, situada originalmente al este de Jutlandia. Está formada por una serie de volúmenes alargados, asimilables a cuatro alas alrededor de un patio en forma trapezoidal. El ala situada a norte, separada del resto, tiene una planta paralelepipédica en la cual se desarrolla la vida de los propietarios: salas, cocina y dormitorios. Este ala data de 1670, a pesar de que posteriormente se ha alterado el interior. El resto de las alas forman un conjunto unitario en forma de U, tangente al ala norte, que resigue el perfil de la parcela. A pesar de que la *granja* Truegården está formada por diferentes alas, hechas a lo largo del tiempo dependiendo de las necesidades, adopta un aspecto unitario. Esto se consigue porque las diferentes alas, de altura regular, se construyen con los mismos materiales y el mismo sistema constructivo, que dota al conjunto de uniformidad. Los muros exteriores están formados por un entramado de madera pintado de negro y un relleno pintado de rojo, que en parte es de cañizo y en parte de ladrillos. Sobre los muros se colocan las cerchas de madera que forman el tejado de paja. Una gran parte del programa se dedica sobre todo a almacenar la cosecha y criar animales, y una parte más pequeña a vivienda.

Así, la *granja* de la tradición escandinava parte del arquetipo de la *casa larga* y a la vez recoge la voluntad ancestral de conformar un espacio común en el cual organizar la vida:

La predisposición al asentamiento en torno a un espacio [...] la podemos encontrar en muy diversas situaciones, en tiempos muy distintos, y según la antropología permanente latente en nuestros días en distintas



29

30

29. Evolució de la *casa llarga* cap a la *granja escandinava*, en aquest cas la Granja Truegården, 1783-1809 (*Truegården: Faglig Læsning*, 1965). **30.** Agrupació i espai interior d'una *granja septentrional* situada a Mølster, Voss, a l'est de Noruega, cap al segle XVI (*Stav og laft i Norge*, 1969).

vinculacions amb la *casa pati* de tradició mediterrània.[39]

En resum, la tipologia de *granja escandinava* és la que parteix de l'evolució de les construccions primitives víkings i es troba al sud dels països nòrdics, que engloba Dinamarca, el sud de Suècia (Skåne) i el nord d'Alemanya. Per contra, existeix la tipologia de *granja septentrional*, que es refereix a la construcció tradicional trobada més al nord, a Finlàndia i Noruega, l'origen de la qual és la *tupa*. Cadascuna de les dues construccions nòrdiques ancestrals, la *casa llarga* i la *tupa*, evoluciona cap a dues tipologies de construccions rurals: la *granja escandinava* (danesa, sueca i alemanya) i la *granja septentrional* (finesa i noruega). **(29-30)**

La *granja escandinava* és el resultat evolucionat d'una disposició de troncs verticals (sistema *stav*), que permet un espai ampli, mentre que la *granja septentrional* es construeix amb troncs horitzontals (sistema *laft*). Una es compon d'un sol volum (*casa llarga*), o diversos, al voltant d'un pati, format per troncs, entramats de fusta i reble de fang, mentre que l'altra és una agrupació de diversos petits cossos (*tupes*) que conserven la construcció tradicional només amb troncs.

El concepte de *tupa*[40] s'associa a l'espai comú amb el foc al centre, propi de les latituds més septentrionals. La *tupa* és l'habitacle primitiu format per una sola sala quadrada construïda a partir de troncs horitzontals, que segueix el sistema *laft*, i una coberta a dues aigües. Es diferencia la coberta del mur, mentre que a la *casa llarga* el mur i la coberta gairebé es poden entendre com un únic element, on els contraforts inclinats són una prolongació de la coberta que transmet els esforços a terra.

Per simplificar, es pot afirmar que la *tupa* és un recinte, mentre que la *casa llarga* és una coberta, un porxo. Es té poca informació de la *tupa*, però se sap que inicialment el sostre es perfora per permetre la sortida del fum situat al centre de l'estança, on es desenvolupa la vida. Aquest espai de reunió recorda *l'espai del fum* de la *casa llarga*, però se'n diferencia pel sistema constructiu i per la disposició.

Finalment, es pot estirar el fil de la *casa llarga* víking i establir una etimologia al llarg de la història. Així com l'arquetipus de *casa llarga* esdevé un referent per a la *granja escandinava*, també és un referent per a les construccions domèstiques més cultes, com ara les residències reials, els palaus i els castells. Per una banda, es poden agrupar els palaus i castells formats per una sola peça de proporció més allargada que ampla. Un exemple és el castell medieval de Glimmingehus, situat a Skåne, cap a principis del segle XVI, quan forma part de Dinamarca. També són exemples les residències fortificades (*manor houses*) Egeskov i Hesselagergård, construïdes al segle XVI a Funen, al centre de l'illa de Fyn. **(31)**

En segon lloc, es poden agrupar les construccions civils cultes, formades per diferents cossos units que formen un pati. En aquest cas, cada cos manté la identitat (amb una mida, una alçada i una decoració diferents), tot i que s'uneix a d'altres per configurar un conjunt unitari, com les quatre *cases llargues* dels

39. DÍAZ-Y. RECASENS, Gonzalo. *Recurrencia y herencia del patio en el movimiento moderno*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Conserjería de Obras Públicas y Transportes, Sevilla, 1992, pàgina 25. (Traducció de l'autora).

40. Sovint s'empra el terme *kota* per referir-se, en realitat, a una tupa, tot i que no es refereixen exactament a la mateixa tipologia arquitectònica. La *kota* és un simple cobert, una cabana, un petit refugi però no una casa. És un espai de servei, on es desenvolupen tasques com ara coure o escalfar aigua per netejar la roba.

geografías; es una serie que permanece prácticamente inamovible y probablemente sea uno de los límites para encontrar en él vinculaciones con la 'casa patio' de tradición mediterránea.

En resumen, la tipología de *granja escandinava* es la que parte de la evolución de las construcciones primitivas vikingas y se encuentra al sur de los países nórdicos, lo que engloba Dinamarca, el sur de Suecia (Skåne) y el norte de Alemania. Por el contrario, existe la tipología de *granja septentrional*, que se refiere a las construcciones tradicionales situadas más al norte, en Finlandia y Noruega, el origen de la cual es la *tupa*. Cada una de las dos construcciones nórdicas ancestrales, la *casa larga* y la *tupa*, evoluciona hacia dos tipologías de construcciones rurales: la *granja escandinava* (danesa, sueca y alemana) y la *granja septentrional* (finesa y noruega).

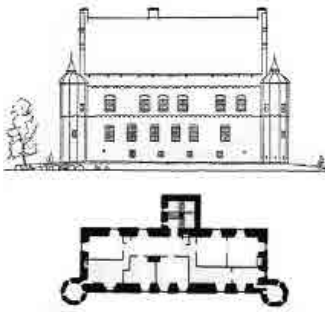
La *granja escandinava* es el resultado evolucionado de una disposición de troncos verticales (sistema *stav*), que permite un espacio amplio, mientras que la granja septentrional se construye con troncos horizontales (sistema *laft*). Una se compone de un solo volumen (*casa larga*), o varios, alrededor de un patio, formado por troncos, entramados de madera y rellenos de barro, mientras que la otra es una agrupación de varios cuerpos pequeños (*tupas*) que conservan la construcción tradicional sólo con troncos.

El concepto de *tupa* se asocia al espacio común con el fuego en el centro, propio de las latitudes más septentrionales. La *tupa* es el habitáculo primitivo formado por una sola sala cuadrada construida a partir de troncos horizontales, que sigue el sistema *laft*, y una cubierta a dos aguas. Se diferencia la cubierta del muro, mientras que en la *casa larga* el muro y la cubierta casi se pueden entender como un único elemento, donde los contrafuertes inclinados son una prolongación de la cubierta que transmite los esfuerzos al terreno.

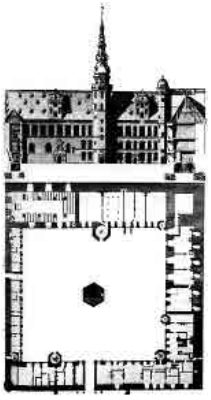
Para simplificar, se puede afirmar que la *tupa* es un recinto, mientras que la casa larga es una cubierta, un porche. Se tiene poca información de la *tupa*, pero se sabe que inicialmente el techo se perfora para permitir la salida del humo situado en el centro, donde se desarrolla la vida. Este espacio de reunión recuerda al *espacio del humo* de la *casa larga*, pero se diferencia por el sistema constructivo y por la disposición.

Finalmente, se puede estirar el hilo de la *casa larga* vikinga y establecer una etimología a lo largo de la historia. Así como el arquetipo de *casa larga* se convierte en un referente para la *granja escandinava*, también es un referente para las construcciones domésticas más cultas, como por ejemplo las residencias reales, los palacios y los castillos. Por un lado, se pueden agrupar los palacios y castillos formados por una sola pieza de proporción más alargada que ancha. Un ejemplo es el castillo medieval de Glimmingehus, situado a Skåne, hacia principios del siglo XVI, cuando forma parte de Dinamarca. También son ejemplos las residencias fortificadas (*manor houses*) Egeskov y Hesselagergård, construidas en el siglo XVI en Funen, en el centro de la isla de Fyn.

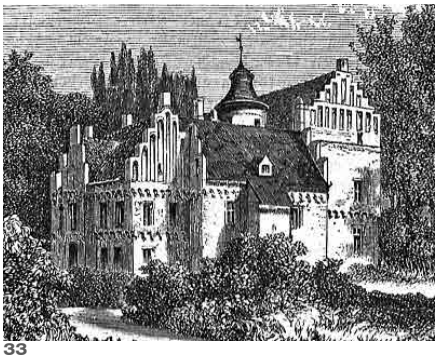
En segundo lugar, se pueden agrupar las construcciones civiles cultas, formadas por diferentes cuerpos unidos que forman un patio. En este caso, cada cuerpo mantiene la identidad (con una medida,

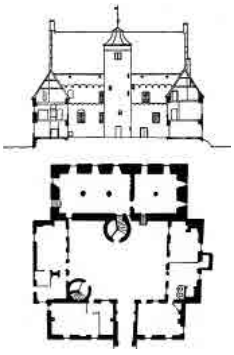


31

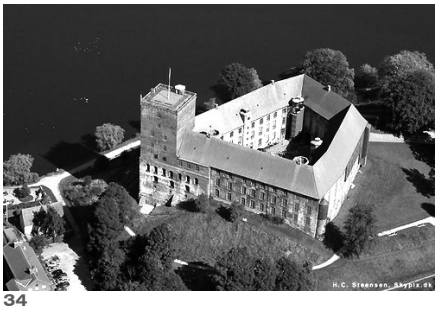


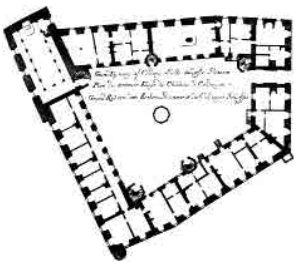
32





33





34

31. Residència Hesselagergård a Funen, construïda entre 1540 i 1550 (*A King's Achitecture: Cristian IV and his buildings*, 1973*; Huse i Danmark*, 1942). **32.** Castell de Kronborg a Helsingør (*A King's Achitecture*, 1973). **33.** Castell de Rygård a Funen, 1530 (*Huse i Danmark*, 1942). **34.** Castell de Koldinghus a Kolding, fundat al segle XIII, cap al 1248, península de Jutlàndia, i modificat successivament als segles XVI i XVII (*A King's Achitecture*, 1973).

campaments víkings que formen un quadrat. Dos exemples serien el castell de Kronborg a Helsingør i el castell de Rygård a Funen.[41] En el castell de Rygård les quatre ales es relacionen als extrems per tangència i emfatitzen la seva independència, que recorda la unió subtil entre l'agrupació de quatre *cases llargues*. En canvi, al castell de Kronborg les quatre ales es lliguen i formen una única entitat, de planta quadrada, que reprodueix el pati a menor escala. **(32-33)**

En tercer i últim lloc, es troba un tipus de construcció civil similar a l'anterior però sense uns forts criteris de simetria, eixos i repetició que determinin l'estructura formal de l'edifici. Apareix un component d'aleatorietat i d'adaptació a l'entorn que altera qualsevol norma preestablerta. En el castell de Koldinghus es barregen l'arquetipus de *casa llarga* i *granja escandinava*, que assimilen la residència fortificada a una construcció rural. **(34)** En aquest cas, les quatre ales són com les quatre *cases llargues* organitzades en un quadrat, tot i que no segueixen l'ordre que s'estableix al castell de Kronborg. Per aquest motiu, a Koldinghus el concepte de *granja escandinava* se sobreposa al de campament víking, mentre que a Kronborg és a la inversa.

La *casa llarga* constitueix una tipologia residencial que la tradició danesa arrossega fins a l'actualitat; com mostren les *granges escandinaves*, les residències reials, els palaus, els castells medievals i les cases unifamiliars modernes. L'espai de la *casa llarga* amb *l'espai de fum* es recupera als segles XIX i XX i el dota de noves característiques, com exemplifiquen molts dels projectes de Jacobsen que contenen els espais danesos ancestrals.

una altura y una decoración diferentes), a pesar de que se une a otros para configurar un conjunto unitario, como las cuatro *casas largas* de los campamentos vikingos que forman un cuadrado. Dos ejemplos serían el castillo de Kronborg en Helsingør y el castillo de Rygård en Funen. En el castillo de Rygård las cuatro alas se relacionan en los extremos por tangencia y enfatizan su independencia, que recuerda la unión sutil entre la agrupación de cuatro *casas largas*. En cambio, en el castillo de Kronborg las cuatro alas se ligan y forman una única entidad, de planta cuadrada, que reproduce el patio a menor escala.

En tercero y último lugar, se encuentra un tipo de construcción civil similar al anterior pero sin unos fuertes criterios de simetría, ejes y repetición que determinen la estructura formal del edificio. Aparece un componente de aleatoriedad y de adaptación al entorno que altera cualquier norma preestablecida. En el castillo de Koldinghus se mezclan el arquetipo de *casa larga* y *granja escandinava*, que asimilan la residencia fortificada a una construcción rural. En este caso, las cuatro alas son como las cuatro *casas largas* organizadas en un cuadrado, a pesar de que no siguen el orden que se establece en el castillo de Kronborg. Por este motivo, en Koldinghus el concepto de *granja escandinava* se sobrepone al de campamento vikingo, mientras que en Kronborg es a la inversa.

La *casa larga* constituye una tipología residencial que la tradición danesa incorpora hasta la actualidad; como muestran las *granjas escandinavas*, las residencias reales, los palacios, los castillos medievales y las casas unifamiliares modernas. El espacio de la *casa larga* con el *espacio de humo* se recupera en los siglos XIX y XX y se dota de nuevas características, como ejemplifican muchos de los proyectos de Jacobsen que contienen estos espacios daneses ancestrales.

41. El castell de Kronborg a Helsingør és el més famós de Dinamarca perquè Shakespeare s'hi inspira per escriure Hamlet.

CAPÍTOL 2. LA CASA RÜTHWEN-JÜRGENSEN

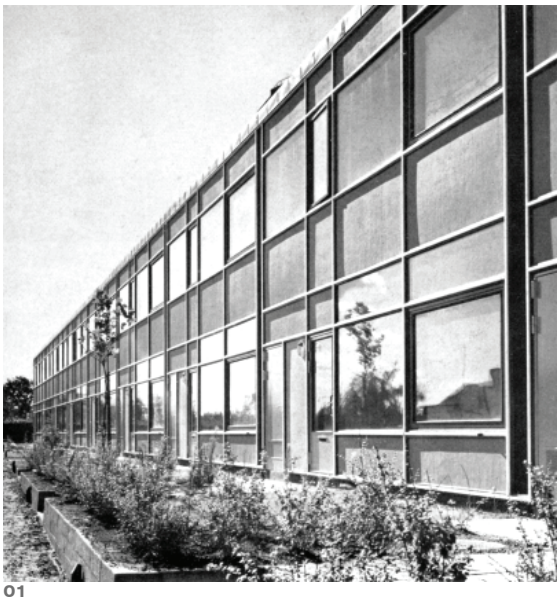
DESCRIPCIÓ

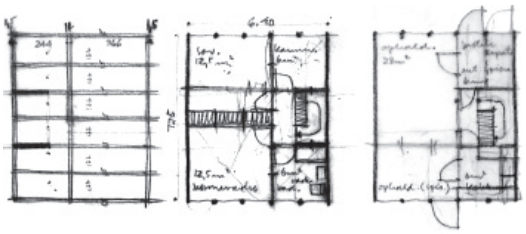
El context
El lloc
El programa
El projecte
La casa publicada

ANÀLISI

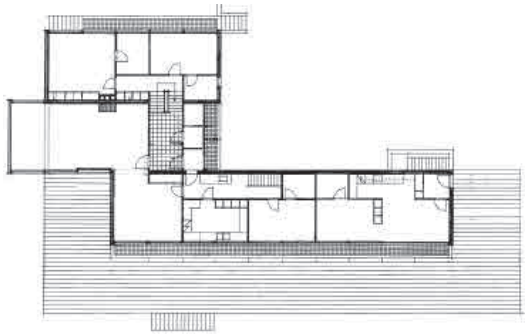
Referències documentals
Els projectes propers Søholm i Møller
Versions del projecte
- Primer esbós: la formalització del pati central
- L'obertura del pati
- La relació amb el terreny: la plataforma
- Col·locació definitiva a la parcel·la
- Plànols a escala
- L'encaix de la solució definitiva

Domesticació de l'entorn
La casa construïda
Referències a la tradició

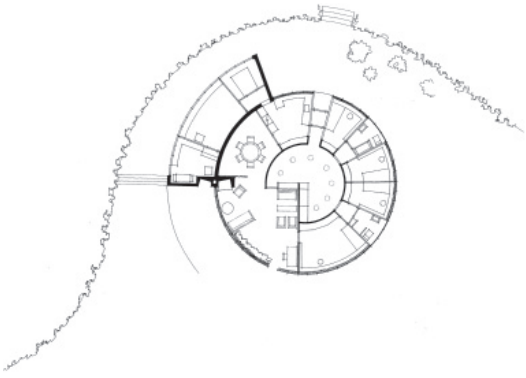




01



02



03

PORTADA: Casa Rüthwen-Jürgensen d'Arne Jacobsen, 1954-1957 (*Werk*, juny 1958). **01.** Cases per l'empresa Jespersen & Søn, Ørnegårdsvej, 1953-1957 (*Arne Jacobsen*, Faber, 1964; *541 Map1 22791 ad*). **02.** Casa Edwin Jensen, 1955-1958 (*Danmarks Kunstbibliotek*; *539 Map1 Sense numerar 05*). **03.** Casa Leo Henriksen, 1956-1957 (*Arne Jacobsen*, Thau, Vindum, 1998; *538 Map9 Sense numerar 02*).

DESCRIPCIÓ

El context

Arne Jacobsen comença a projectar la casa Rüthwen-Jürgensen el 1954, quan té cinquanta-dos anys. La construeix durant el 1956 i, un any més tard, acaba de dissenyar-ne els mobles. Durant aquests quatre anys, treballa amb un total d'onze cases unifamiliars més, mentre acaba d'enllestir la construcció de les cases Henning Simony i Upton-Hansen. Aquesta època es pot considerar de maduresa i de projecció internacional. La casa esdevé una frontissa entre la consolidació professional al seu país i a altres terres europees.

Entre els projectes coetanis a la Rüthwen-Jürgensen es troben cinc agrupacions d'unifamiliars en filera: Søholm III (Klampenborg, 1952-1955), l'agrupació Jespersen & Søn (Gentofte, 1953-1957), l'agrupació a Carlsminde (Søllerød, 1953-1959), a Hansaviertel (Berlín, 1955-1957) i a Ved Bellevue Bugt (Klampenborg, 1957-1961). Per altra banda, es troben sis unifamiliars aïllades: els projectes Engelbredt (Vordingborg, 1954) i Hallas Møller (Holte, 1954), la Knud Kokfelt (Tisvilde, 1955-1956), l'Edwin Jensen (Charlottenlund, 1955-1958), la Leo Henriksen (Odden Harbor, 1956-1957) i l'Erik Siesby (Virum, 1957). **(01-03)**

Paral·lelament, Jacobsen fa dos blocs plurifamiliars, el d'Alléhusene a Jægersborg Allé (Gentofte, 1949-1954) i el bloc que acompanya l'agrupació de cases pati a Ved Bellevue Bugt (Klampenborg, 1957-1961). Tot i així, els projectes més difosos durant aquells anys són els edificis públics i equipaments realitzats a Dinamarca. De fet, els equipaments que coincideixen amb la casa Rüthwen-Jürgensen són els més coneguts de tota la seva producció, com ara l'escola Munkegård (Gentofte, 1949-1957), les oficines Jespersen (Copenhaguen, 1952-1955), l'Ajuntament de Rødovre (Rødovre, 1952-1956), l'Ajuntament de Glostrup (Glostrup, 1953-1959), l'Hotel Royal SAS (Copenhaguen, 1955-1960), la fàbrica Christiansen (Aalborg, 1956), el palau d'esports de Landskrona (Suècia, 1956-1964) i la fàbrica de productes farmacèutics Novo (Bagsværd, 1956-1969). **(04-06)**

Tots els projectes tenen en comú la prefabricació i la modulació dels elements constructius, com ara els plafons de revestiment estandarditzats o els murs cortina, tot i que s'assoleixen des de l'artesania i la construcció local. Els mitjans que es tenen en aquesta època a Dinamarca no permeten arribar al mateix grau de depuració i refinament que el capdavanter continent nord-americà, que és el referent per a tota la generació d'arquitectes danesos del moment. Tanmateix, Jacobsen se les enginya per aconseguir uns resultats molt similars amb tècniques artesanals i materials accessibles. La finalitat és assolir unes solucions sistemàtiques i senzilles que es puguin repetir en més d'un projecte. Com explica Knud Aerbo, antic col·laborador del despatx de Jacobsen des de 1952:

> L'ajuda que vaig obtenir quan vaig arribar i vaig saber que havia de dibuixar un edifici administratiu per a l'Ajuntament de Rødovre va ser aquesta: tindrà aproximadament 150 o 200 treballadors, uns 90 o 100 metres de llarg, un doble passadís i tres pisos. Però volia construir (i això era crucial) un mur cortina, és a dir, una sola façana de vidre penjada sobre una estructura. Llavors em va donar un retall d'una revista americana de l'edifici de la General Motors de Detroit i em va dir: 'Però les columnes [muntants] no han de ser més amples de... 7 centímetres'. I això va ser tot.[1]

1. AERBO, Knud. "Discurso para la inauguración de la exposición de Arne Jacobsen en Aarhus". A: SOLAGUREN-BEASCOA, Félix. *2G,* op. cit., pàgina 140. (Traducció de l'autora).

DESCRIPCIÓN

El contexto

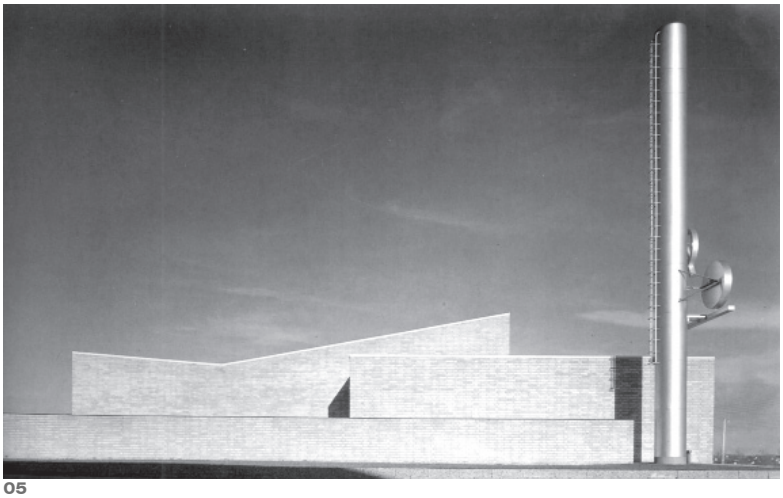
Arne Jacobsen empieza a proyectar la casa Rüthwen-Jürgensen en 1954, cuando tiene cincuenta y dos años. La construye durante 1956 y, un año más tarde, acaba de diseñar los muebles. Durante estos cuatro años, trabaja con un total de once casas unifamiliares más, mientras termina la construcción de las casas Henning Simony y Upton-Hansen. Esta época se puede considerar de madurez y de proyección internacional. La casa hace de articulación entre la consolidación profesional en su país y su paso a tierras europeas.

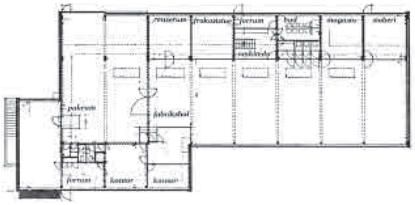
Entre los proyectos coetáneos a la Rüthwen-Jürgensen se encuentran cinco agrupaciones de unifamiliares en hilera: Søholm III (Klampenborg, 1952-1955), Jespersen & Søn (Gentofte, 1953-1957), Carlsminde (Søllerød, 1953-1959), Hansaviertel (Berlín, 1955-1957) y Ved Bellevue Bugt (Klampenborg, 1957-1961). Por otro lado, se encuentran seis unifamiliares aisladas: los proyectos Engelbredt (Vordingborg, 1954) y Hallas Møller (Holte, 1954), Knud Kokfelt (Tisvilde, 1955-1956), Jensen (Charlottenlund, 1955-1958), Leo Henriksen (Odden Harbor, 1956-1957) y Erik Siesby (Virum, 1957). Paralelamente, Jacobsen construye dos bloques plurifamiliares, el de Alléhusene en Jægersborg Allé (Gentofte, 1949-1954) y el bloque que acompaña la agrupación de casas patio en Ved Bellevue Bugt (Klampenborg, 1957-1961). Aún así, los proyectos más difundidos durante aquellos años son los edificios públicos y equipamientos realizados en Dinamarca. De hecho, los equipamientos que coinciden con la casa Rüthwen-Jürgensen son los más conocidos de toda su producción, como por ejemplo la escuela Munkegård (Gentofte, 1949-1957), las oficinas Jespersen (Copenhague, 1952-1955), el Ayuntamiento de Rødovre (Rødovre, 1952-1956), el Ayuntamiento de Glostrup (Glostrup, 1953-1959), el Hotel Royal SAS (Copenhague, 1955-1960), la fábrica Christiansen (Aalborg, 1956), el palacio de deportes de Landskrona (Suecia, 1956-1964) y la fábrica de productos farmacéuticos Novo (Bagsværd, 1956-1969).

Todos los proyectos tienen en común la prefabricación y la modulación de los elementos constructivos, como por ejemplo los plafones de revestimiento estandarizados o los muros cortina, a pesar de que se logran desde la artesanía y la construcción local. Los medios que se tienen en esta época en Dinamarca no permiten llegar al mismo grado de depuración y refinamiento que el continente norteamericano, que es el referente de los arquitectos daneses del momento. Aun así, Jacobsen se las ingenia para conseguir unos resultados muy similares con técnicas artesanales y materiales accesibles. La finalidad es lograr unas soluciones sistemáticas y sencillas que se puedan repetir en más de un proyecto. Cómo explica Knud Aerbo, antiguo colaborador del despacho desde 1952:

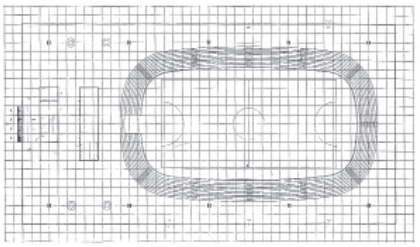
La ayuda que obtuve cuando llegué y supe que tenía que dibujar un edificio administrativo para el ayuntamiento de Rødovre fue ésta: tendrá aproximadamente 150 o 200 trabajadores, tiene que tener unos 90-100 metros de largo y un doble pasillo y tres pisos. Pero quería construir -y eso era crucial- un muro cortina, es decir, una sola fachada de vidrio que colgara sobre la

04





05



06

04. Escola Munkegård, 1948-1956 (*Danmarks Kunstbibliotek*). **05.** Fàbrica Christensen a Aalborg, 1956 (*Arne Jacobsen*, Thau, Vindum, 1998). **06.** Poliesportiu a Landskrona, 1956-1964 (*L'Architecture d'Aujourd'hui*, 1967, número 134; *Arne Jacobsen*, Thau, Vindum, 1998).

Després d'una etapa marcada per la Segona Guerra Mundial i per un exili forçat a Suècia, la dècada de 1940 no és prolífica per a Jacobsen.[2] Entre 1943 i 1945 viu a Estocolm i en tornar a Copenhaguen es troba sense expectatives de feina. Tot i que el país necessita nous habitatges, la falta de recursos econòmics i de materials de construcció atura les poques iniciatives que sorgeixen. Es presenta a concursos, cosa que fins al moment ha fet comptades vegades, ja que durant els primers anys de professió es bolca a l'obra privada. Alguns d'aquells concursos són els que guanya per fer els ajuntaments d'Aarhus i Søllerød, a finals de la dècada de 1930, que li reporten un reconeixement nacional i internacional.

No té la mateixa sort amb els concursos de finals de la dècada de 1940. Tot i que guanya algun dels concursos, no en construeix cap. El 1947 es presenta a l'ampliació de l'estadi d'Aarhus, al pavelló al bosc d'Hobro (primer premi amb Nils Koppel), al teatre Fredericia (segon premi) i al teatre Randers (primer premi amb l'escultor Anker Hoffmann). L'any següent es presenta al concurs per al cementiri i capella de Næstved (tercer premi) i a la seu del sindicat Unió de Treballadors Danesos Hændels. El 1949 es presenta al port esportiu a Vejle (primer premi amb Kai Clausen i Th. Helleberg), escola a Aabenraa, escola a Esbjerg (tercer premi) i guarderia a Børnevennerne.

Amb l'arribada de la dècada de 1950 té l'oportunitat de recuperar el ritme de treball anterior. Rep una gran quantitat de premis i reconeixements. El 1954 obté el premi d'honor de la Biennal de São Paulo a Brasil pel magatzem expositor Massey-Harris (Gentofte, 1951-1953) i el 1955, la medalla C. F. Hansen. El 1956 la Reial Acadèmia de Belles Arts de Copenhaguen li proposa ser professor. Imparteix classes durant nou anys amb Sørensen d'ajudant,[3] fins que ho deixa per dedicar-se plenament a la seva verdadera vocació: la professional. Tot i que li agrada el reconeixement que suposa ser professor, el seu perfil no és de docent. Es limita a mostrar la seva intuïció sense saber explicar la lògica que existeix darrere del projecte arquitectònic. La idea que té de l'ensenyament és clara: "Només que aconsegueixi ensenyar als joves a ser sincers i honestos amb el seu treball, podré estar segur que mai no s'equivocaran del tot."[4]

A partir d'aquests primers premis són constants els reconeixements pel seu treball i a la dècada de 1960 rep distincions des de París, Estocolm, Berlín, Roma, Belgrad, Oxford, Glasgow, San Marino, Hamburg, etc. Al final de la seva carrera, el despatx fa un salt i es dedica als concursos internacionals. Mentre que a l'inici construeix cases unifamiliars, sobretot a Dinamarca i Suècia, al final de la seva vida exporta la seva arquitectura a Anglaterra[5] i Alemanya, on rep la majoria dels últims encàrrecs estrangers.[6]

2. En la seva nova etapa professional a Suècia el van ajudar Alvar Aalto i Sven Markelius.

3. Erik Christian Sørensen (1922-2011) és reconegut pels projectes de la seva pròpia casa a Smutvej (Jægersborg, 1954) i el museu víking de Roskilde (1963-1969). Col·labora com a docent amb Jacobsen a la Reial Acadèmia de Belles Arts i amb Aalto al MIT.

4. "Retrato de un profesor". A: SOLAGUREN-BEASCOA, Félix. *Jacobsen*. Barcelona: Santa & Cole, Centre d'Estudis de Disseny, UPC, Clásicos del diseño, 1991, pàgines 198-199. (Traducció de l'autora).

5. A Anglaterra construeix el Catherine College (Oxford, 1960-1963) i l'ambaixada danesa a Londres (1969-1977). Es presenta al concurs de l'equipament educatiu a Merton (Oxford, 1960-1964) i d'un hotel a New Castle (1966).

6. Construeix les cases a Hansaviertel (Berlín, 1955-1957), les oficines Hew (Hamburg, 1963-1969), la sala d'exposicions a Hannover (1964-1965), el complex d'estiueig a Fehmarn (1965-1972), l'escola Christianeum (Hamburg, 1966-1971), el centre cívic a Castrop-Rauxel (1966-1976) i l'Ajuntament de Mainz (1968). Per altra banda, es presenta als concursos de l'Ajuntament de Marl (1958), el restaurant (1964) i el museu d'art a Hannover (1964).

estructura. Y entonces me dio un recorte de una revista americana del edificio de la General Motors en Detroit y me dijo: 'Pero las columnas no deben ser más anchas de... 7 centímetros'. Y eso fue todo.

Después de una etapa marcada por la Segunda Guerra Mundial y por un exilio forzado en Suecia, la década de 1940 no es prolífica para Jacobsen. Entre 1943 y 1945 vive en Estocolmo y al volver a Copenhague se encuentra sin expectativas de trabajo. A pesar de que el país necesita nuevas viviendas, la falta de recursos económicos y de materiales de construcción detiene las pocas iniciativas que surgen. Se presenta a concursos, cosa que hasta el momento ha hecho contadas veces, puesto que durante los primeros años de profesión se vuelca en la obra privada. Algunos de aquellos concursos son los ayuntamientos de Aarhus y Søllerød, a finales de la década de 1930, que le reportan un reconocimiento nacional e internacional.

No tiene la misma suerte con los concursos de finales de la década de 1940. A pesar de ganar alguno de ellos, no los construye. En 1947 se presenta a la ampliación del estadio de Aarhus, al pabellón del bosque de Hobro (primer premio con Nils Koppel), al teatro Fredericia (segundo premio) y al teatro Randers (primer premio con el escultor Anker Hoffmann). El año siguiente se presenta al concurso para el cementerio y capilla de Næstved (tercer premio) y a la sede del sindicado Unión de Trabajadores Daneses Hændels. En 1949 se presenta al puerto deportivo en Vejle (primer premio con Kai Clausen y Th. Helleberg), a una escuela en Aabenraa, otra en Esbjerg (tercer premio) y a una guardería en Børnevennerne.

Con la llegada de la década de 1950 tiene la oportunidad de recuperar el ritmo de trabajo. Recibe una gran cantidad de premios y reconocimientos. En 1954 obtiene el premio de honor de la Bienal de São Paulo en Brasil por el almacén expositor Massey-Harris (Gentofte, 1951-1953) y en 1955, la medalla C. F. Hansen. En 1956 la Real Academia de Bellas artes de Copenhague le propone ser profesor. Imparte clases durante nuevo años con Sørensen de ayudante, hasta que lo deja para dedicarse plenamente a su verdadera vocación: la profesional. A pesar de que le gusta el reconocimiento que supone ser profesor, su perfil no es docente. Se limita a mostrar su intuición sin saber explicar la lógica que existe detrás del proyecto arquitectónico. La idea que tiene de la enseñanza es clara: "Sólo que consiga enseñar a los jóvenes a ser sinceros y honestos con su trabajo, podré estar seguro que nunca se equivocarán del todo."

A partir de estos primeros premios, son constantes los reconocimientos por su trabajo; durante la década de 1960 recibe distinciones desde París, Estocolmo, Berlín, Roma, Belgrado, Oxford, Glasgow, San Marino, Hamburgo, etc. Al final de su carrera, el despacho da un salto y se dedica a concursos internacionales. Mientras que al inicio construye casas unifamiliares, sobre todo en Dinamarca y Suecia, al final de su vida exporta su arquitectura a Inglaterra y Alemania, donde recibe la mayoría de los últimos encargos.

07

08

09

07. Plànol de Dinamarca amb Copenhaguen i la carretera Strandvejen senyalats (Dibuix de l'autora). **08.** Plànol de Copenhaguen (*Topografisk atlas: Danmark 1:100.000*, 1995). **09.** Plànol de Gentofte, concretament de la zona de Klampenborg al costat de Strandvejen (*Gentofte: Atlas over bygninger og bymiljøer*, 2004).

El lloc

La casa Rüthwen-Jürgensen està situada 18 quilòmetres al nord de Copenhaguen, entre l'estret d'Øresund i la carretera Strandvejen. Aquesta carretera és la coneguda artèria costanera que uneix la capital de Dinamarca amb la ciutat de Helsingør, al nord del país, que estableix comunicació directa amb Suècia. Aquesta costa est defineix l'estret d'Øresund amb la part sud de Suècia i és la porta al Mar Bàltic. La carretera Strandvejen voreja la línia de costa i s'engrosseix amb una via ferroviària del segle XIX. En cada un dels trams, la carretera té un nom diferent, encara que la numeració 152 es manté en tots ells: Skodsborg Strandvej, Vedbæk Strandvej, Rungsted Strandvej, Ny Strandvej, Søndre Strandvej. Concretament, en el tram de la casa la carretera es denomina Skodsborg Strandvej, número 300. **(07-08)**

Es pot recórrer tota la carretera en bicicleta i trobar-hi obres importants. D'entrada, es poden esmentar algunes de les cases fetes pels arquitectes que viuen a cavall entre el segle XIX i XX, com ara P. V. Jensen Klint, Poul Baumann i Steen Eiler Rasmussen.[7] La generació següent també intervé al llarg de la Strandvejen. Alguns exemples destacables són el conjunt de cases de Mogens Lassen, Jørn Utzon, Halldor Gunnløgsson, Erik Christian Sørensen, Nils i Eva Koppel, Knud Peter Harboe, Jean-Jacques Baruël o el Museu de Louisiana de Jorgen Bo i Vilhelm Wohlert.[8] Només de Jacobsen s'hi situen nombroses intervencions: els equipaments de platja (vestuaris, quioscs i molls de fusta), les torres de vigilància, el teatre i el restaurant de Bellevue (1930-1938), els apartaments a Bellavista (1931-1934), l'hípica Mattsson (1933-1934), la casa Thorvald Pedersen (1933-1938), la gasolinera Texaco (1936-1937), les agrupacions d'habitatges Søholm (1940-1955), la casa Møller (1950-1952), la Rüthwen-Jürgensen (1954-1957) i l'agrupació d'habitatges a Ved Bellevue Bugt (1957-1961).

La majoria d'aquestes obres s'agrupen a l'extrem nord de la regió de Gentofte (Gentofte Kommune), a Klampenborg. Gentofte és la regió situada a la costa est de l'illa de Zealand (Sjælland), que llinda al sud amb Copenhaguen. Gentofte agrupa set ciutats properes antigament independents. La ciutat de Charlottenlund és la seu del consell municipal i les altres ciutats són Dyssegård, Gentofte, Hellerup, Jægersborg, Klampenborg, Ordrup i Vangede. En aquesta àrea suburbana, de 26 km² i gairebé 70.000 habitants, es troba la major concentració d'intervencions de Jacobsen, especialment al llarg de la carretera Strandvejen, a Charlottenlund i a Klampenborg.

Jacobsen té molta relació amb el darrer municipi esmentat, Klampenborg, una àrea residencial 10 quilòmetres al nord de Copenhaguen, amb la qual es comunica per carretera i tren. **(09)** Jacobsen es cria en aquest indret i com a estudiant hi emplaça alguns dels seus projectes, com el que desenvolupa per obtenir el títol d'arquitecte: un conjunt format per un hotel, habitatges, restaurant i

7. P. V. Jensen Klint (sis cases a Hellerup entre 1896 i 1915), Poul Baumann (dues cases a Hellerup, 1905 i 1912) i Steen Eiler Rasmussen (casa a Skovshoved, 1923).

8. Mogens Lassen (casa a Ordrup, 1934, conjunt a Sølystvej entre 1935 i 1939, Klampenborg, 1940 i 1956), Jørn Utzon (casa pròpia a Hellebæk, 1950-1952, i agrupació Kingo a Helsingør, 1956-1960), Halldor Gunnløgsson (casa a Vedbæk, 1952, i a Rungsted Strandvej, 1958), Erik Christian Sørensen (casa Österstrand a Vedbæk, 1953, casa pròpia a Jægersborg, 1955, i a Strandvejen 399B, 1959), Nils i Eva Koppel (casa a Strandore, 1958), Knud Peter Harboe (casa pròpia a Charlottenlund, 1959), Hanne-Poul Kjærholm (casa pròpia a Rungsted Strandvej, 1962) i Jean-Jacques Baruël (casa Hertz a Vedbæk, 1985).

El lugar

La casa Rüthwen-Jürgensen está situada a 18 kilómetros al norte de Copenhague, entre el estrecho de Øresund y la carretera Strandvejen. Esta carretera es la conocida arteria costera que une la capital de Dinamarca con la ciudad de Helsingør, al norte del país, estableciendo comunicación directa con Suecia. Esta costa este define Øresund conjuntamente con la zona sur de Suecia, y es la puerta al Mar Báltico. La carretera Strandvejen bordea la línea de costa y se amplía con una vía ferroviaria del siglo XIX. En cada uno de los tramos, la carretera tiene un nombre diferente, aunque la numeración 152 se mantiene en todos ellos: Skodsborg Strandvej, Vedbæk Strandvej, Rungsted Strandvej, Ny Strandvej, Søndre Strandvej. Concretamente, en el tramo de la casa la carretera se denomina Skodsborg Strandvej, número 300.

Se puede recorrer toda la carretera en bicicleta y encontrar obras importantes. De entrada, se pueden mencionar algunas de las casas de los arquitectos que viven a caballo entre el siglo XIX y XX, como por ejemplo P. V. Jensen Klint, Poul Baumann y Steen Eiler Rasmussen. La generación siguiente también interviene a lo largo de la Strandvejen. Algunos ejemplos destacables son el conjunto de casas de Mogens Lassen, Jørn Utzon, Halldor Gunnløgsson, Erik Christian Sørensen, Nils y Eva Koppel, Knud Peter Harboe, Jean-Jacques Baruël o el Museo de Louisiana de Jorgen Bo y Vilhelm Wohlert. Sólo de Jacobsen se sitúan numerosas intervenciones: los equipamientos de playa (vestuarios, quioscos y muelles de madera), las torres de vigilancia, el teatro y el restaurante de Bellevue (1930-1938), los apartamentos en Bellavista (1931-1934), la hípica Mattsson (1933-1934), la casa Thorvald Pedersen (1933-1938), la gasolinera Texaco (1936-1937), las agrupaciones de viviendas Søholm (1940-1955), la casa Møller (1950-1952), la Rüthwen-Jürgensen (1954-1957) y la agrupación de viviendas en Ved Bellevue Bugt (1957-1961).

La mayoría de estas obras se agrupan en el extremo norte de la región de Gentofte (Gentofte Kommune), en Klampenborg. Gentofte es la región situada en la costa este de la isla de Zealand (Sjælland), que limita al sur con Copenhague. Gentofte agrupa siete ciudades cercanas antiguamente independientes. La ciudad de Charlottenlund es la sede del consejo municipal y las otras ciudades son Dyssegård, Gentofte, Hellerup, Jægersborg, Klampenborg, Ordrup y Vangede. En esta área suburbana, de 26 km² y casi 70.000 habitantes, se encuentra la mayor concentración de intervenciones de Jacobsen, especialmente a lo largo de la carretera Strandvejen, en Charlottenlund y en Klampenborg.

Jacobsen tiene mucha relación con el último municipio mencionado, Klampenborg, una área residencial 10 kilómetros al norte de Copenhague, con la cual se comunica por carretera y tren. Jacobsen crece en este lugar y como estudiante emplaza algunos de sus proyectos, como el que desarrolla para obtener el título de arquitecto: un conjunto formado por un hotel, viviendas, restaurante y club de tenis. Después de titularse, recibe la medalla de oro de la Academia de Bellas Artes por el proyecto presentado al concurso del Museo Nacional, que emplaza en la zona marítima de Klampenborg, entre Strandvejen y la playa, a unos cuántos kilómetros de la Rüthwen-Jürgensen.

10

11

12

10. Dibuix de Jacobsen de l'àrea de Bellevue al 1935 (*548 Map2 Sense numerar 14*). **11.** Fotografia de Klampenborg, presa aproximadament el 1935 (*Danmarks Kunstbibliotek*). **12.** Àrea de Bellevue amb els equipaments de platja, el restaurant, el teatre, la hípica i els apartaments de Bellavista (*Danmarks Kunstbibliotek*).

club de tennis.[9] Després de titular-se, rep la medalla d'or de l'Acadèmia de Belles Arts pel projecte presentat al concurs del Museu Nacional, que emplaça a la zona marítima de Klampenborg, entre Strandvejen i la platja, a uns quants quilòmetres de la Rüthwen-Jürgensen. L'edifici principal se situa paral·lelament a la costa, en la mateixa posició en què també situarà el volum principal de la casa Møller i de la Rüthwen-Jürgensen.

Anys més tard aconsegueix construir un conjunt d'edificacions a Bellevue. Projecta les rodalies de l'estació ferroviària de Klampenborg i de la platja per encàrrec de l'alcalde de Gentofte. L'encàrrec és modernitzar la zona, popular entre els habitants de Copenhaguen de diverses generacions per fer-hi excursions, prendre-hi el sol, practicar-hi esport i assistir a esdeveniments culturals. Entre 1930 i 1960, Jacobsen consolida una àrea d'estiueig davant del mar amb la qual té una sèrie de lligams.[10] **(10)**

Bellevue ja es converteix en una àrea d'esbarjo quan a finals del segle XVI es descobreix una font d'aigua curativa. Dos segles més tard, s'hi construeix a prop una residència reial per la proximitat amb el gran parc Dyrehavsbakken, on es fan caceres i celebracions. Al segle XIX, s'encarrega a Michael Gottlieb Bindesbøll la construcció del sanatori Cottage Park, que aprofita la tradició curativa de l'aigua, el paratge boscós, les platges i les vistes cap a Suècia. Bindesbøll construeix quinze pavellons que s'enderroquen vuitanta anys més tard quan queden en desús.

Per revitalitzar Bellevue es proposa un canvi de programa. Amb aquesta intenció, a la dècada de 1930 encarreguen a Jacobsen diversos projectes que configuraran una petita ciutat blanca. Primer, el 1930, guanya el concurs pels equipaments i la urbanització de la platja. Uns quants anys després, el 1934, hi construeix els apartaments de Bellavista i el clos per muntar a cavall, i el 1935, el teatre i el restaurant annex. Es va calcular que cada dia uns 15.000 habitants de Copenhaguen passarien el seu temps lliure a la platja, al teatre, al restaurant o a l'escola d'equitació. Una zona repensada per esbargir-se, ben comunicada amb la capital i atractiva per la seva aparença de modernitat, abandonada ja la vessant terapèutica. **(11-12)**

> La platja de Bellevue ha esdevingut gairebé un símbol de la nova era de banys lliures en un ambient alegre i festiu. La urbanització de Bellavista fou durant molts anys el projecte ideal per als blocs d'apartaments.[11]

Aquesta zona és tot un símbol de l'arquitectura moderna a Dinamarca. Les edificacions formen un conjunt històric protegit. Bellevue es consolida amb el temps com la mostra de totes les diferents tipologies edificatòries que Jacobsen desenvolupa. És com una exposició permanent que va des de la seva època *blanca* fins a la de *totxo*, dels habitatges plurifamiliars a les cases unifamiliars fetes per encàrrec, des dels conjunts de cases en filera fins als equipaments, i des del disseny de jardins fins als elements de mobiliari urbà.

9. L'hotel es publica en una revista alemanya, *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*, segurament a través de Steen Eiler Rasmussen. L'influent editor Werner Hegemann hi dedica un breu comentari en què explica que és un exemple al qual tendeix l'arquitectura i al qual la revista dóna suport.

10. Tot i que Bellavista i Bellevue signifiquen el mateix, a la tesi s'utilitzen per designar diferents edificis i espais. Bellevue és el nom genèric de la zona d'equipaments de Klampenborg. Els apartaments de Bellavista són els que Jacobsen construeix entre 1931 i 1934. Ved Bellevue Bugt és el projecte d'apartaments i cases unifamiliars situat entre els apartaments de Bellavista i Søholm.

11. SKRIVER, Poul Erik. "El factor principal és la proporció". *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, abril-juny 1983, número 157, pàgina 79.

El edificio principal se sitúa paralelo a la costa, en la misma posición que también situará el volumen principal de la casa Møller y de la Rüthwen-Jürgensen. Años más tarde consigue construir un conjunto de edificaciones en Bellevue. Proyecta las cercanías de la estación ferroviaria de Klampenborg y de la playa por encargo del alcalde de Gentofte. El encargo es modernizar la zona, popular entre los habitantes de Copenhague de varias generaciones para hacer excursiones, tomar el sol, practicar deporte y asistir a acontecimientos culturales. Entre 1930 y 1960, Jacobsen consolida un área de veraneo ante el mar con el cual tiene una serie de vínculos.

Bellevue ya se convierte en un área de recreo cuando a finales del siglo XVI se descubre una fuente de agua curativa. Dos siglos más tarde, se construye cerca una residencia real por la proximidad con el gran parque Dyrehavsbakken, donde se realizan cacerías y celebraciones. En el siglo XIX, se encarga a Michael Gottlieb Bindesbøll la construcción del sanatorio Cottage Park, que aprovecha la tradición curativa del agua, el paraje boscoso, las playas y las vistas hacia Suecia. Bindesbøll construye quince pabellones que se derriban ochenta años más tarde cuando quedan en desuso.

Para revitalizar Bellevue se propone un cambio de programa. Con esta intención, en la década de 1930 encargan a Jacobsen varios proyectos que configurarán una pequeña ciudad blanca. Primero, en 1930, gana el concurso por los equipamientos y la urbanización de la playa. Unos cuantos años después, en 1934, construye los apartamentos de Bellavista y el recinto para montar a caballo, y en 1935, el teatro y restaurante anexo. Se calculó que cada día unos 15.000 habitantes de Copenhague pasarían su tiempo libre en la playa, en el teatro, en el restaurante o en la escuela de equitación. Una zona repensada para distraerse, muy comunicada con la capital y atractiva por su apariencia de modernidad, abandonada ya la vertiente terapéutica.

La playa de Bellevue se ha convertido en un símbolo de la nueva era de baños libres en un ambiente alegre y festivo. La urbanización de Bellavista fue durante muchos años el proyecto ideal para los bloques de apartamentos.

Esta zona es todo un símbolo de la arquitectura moderna en Dinamarca. Las edificaciones forman un conjunto histórico protegido. Bellevue se consolida con el tiempo como la muestra de las diferentes tipologías edificatorias que Jacobsen desarrolla. Es como una exposición permanente que va desde su época *blanca* hasta la de *ladrillo*, de las viviendas plurifamiliares a las casas unifamiliares hechas por encargo, desde los conjuntos de casas en hilera hasta los equipamientos, y desde el diseño de jardines hasta los elementos de mobiliario urbano.

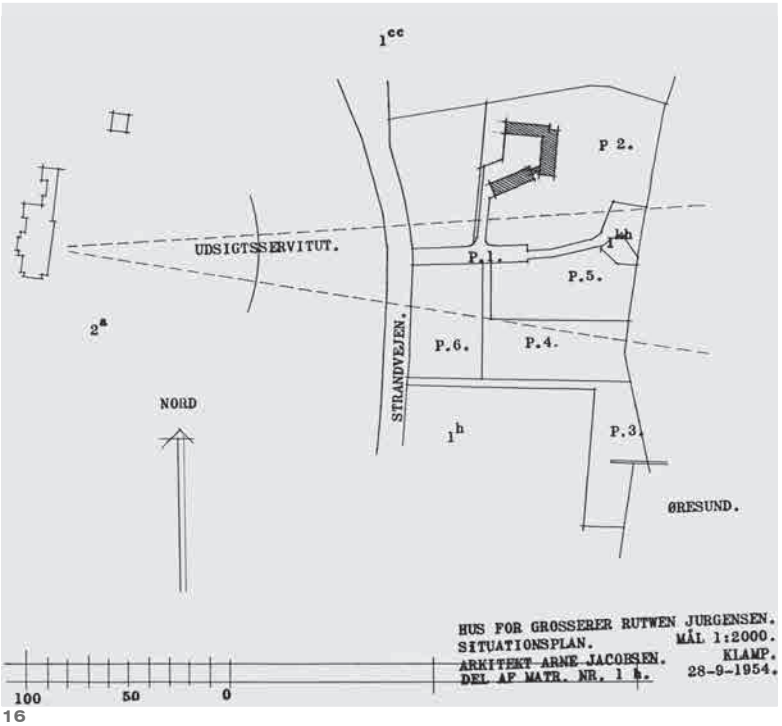
La ciudad blanca del Sound, no obstante, es la mayor manifestación del funcionalismo en Dinamarca, en diseño y forma una expresión de la idea de libertad e igualdad, liberada de la jerarquía confinante de la geometría. Sólo el sol, el paisaje y las comunicaciones eran decisivos para la situación y la forma.

Por lo tanto, Jacobsen conoce perfectamente los parámetros generales de la zona donde se emplazará la casa Rüthwen-Jürgensen. Vive en Klampenborg

13

14

15



16

13. Fotoplànol actual de la casa Rüthwen-Jürgensen (Google Earth, 2012). **14.** Fotografia de la carretera Strandvejen just en la zona d'accés a la casa Rüthwen-Jürgensen (Estiu 2006, autora). **15.** Propietat que Jacobsen dibuixa al plànol d'emplaçament per preservar les seves vistes cap al mar, Skodsborg Strandvej número 303 (Estiu 2006, autora).**16.** Plànol d'emplaçament, del 28 de setembre de 1954 (*547 Map9 18894 aw*).

> La ciutat blanca del Sound és la major manifestació del funcionalisme a Dinamarca en disseny i forma una expressió de la idea de llibertat i igualtat, alliberada de la jerarquia confinant de la geometria. Només el sol, el paisatge i les comunicacions eren decisives per la situació i la forma.[12]

Per tant, Jacobsen coneix perfectament els paràmetres generals de la zona on s'emplaçarà la casa Rüthwen-Jürgensen. Viu a Klampenborg de petit, construeix una seixantena de cases a tot Gentofte i nombrosos equipaments a Bellevue, on els condicionants del lloc, com ara l'orientació, les vistes, la climatologia, la topografia, la vegetació, etc., són els mateixos.

En concret, la casa Rüthwen-Jürgensen se situa a Skodsborg, a 7 quilòmetres de Bellevue. El solar, amb una forma assimilable a un heptàgon irregular, es troba al costat del mar pel cantó est i per l'oest limita amb la carretera Strandvejen. El carrer d'entrada a les diferents propietats és perpendicular a la carretera i arriba fins al mar. Amb 8.590 m² de superfície, es caracteritza per la seva posició alta respecte al nivell del mar, que arriba als 14 metres. Al llarg dels 120 metres que fa aproximadament de llargada, passa de tenir un desnivell de 14 metres, al centre, fins a zero a l'extrem est. Jacobsen aprofita la diferència de cota per establir l'habitatge en el tram central, pel qual s'accedeix des del carrer. Deixa el tram oest intacte i l'est com a jardí i accés a la platja. La topografia decau gradualment fins a arribar al mar, amb un pendent més pronunciat els últims metres. Això fa que quan la parcel·la s'acosta al mar es produeixi un salt brusc que deixa només uns 3 metres de costa a nivell gairebé horitzontal. **(13-14)**

En aquesta zona de la carretera Strandvejen, la vegetació és densa, frondosa i arriba just fins al límit de la platja. La costa està formada per l'acumulació de petites pedres i no de sorra fina com a la platja de Bellevue. Cada solar té una porció de costa pròpia, amb cales i embarcadors privats, diferent del què passa a pocs metres més al sud, on l'accés és públic. El fet que aquesta zona estigui elevada uns quants metres respecte al nivell del mar provoca que les parcel·les gaudeixin d'una panoràmica privilegiada, amb vistes a Suècia en un dia clar, però alhora impedeix que la casa tingui una relació fàcil i planera amb el mar.

Les edificacions veïnes queden gairebé desapercebudes per la distància, pels canvis de topografia o per la vegetació alta i densa que s'ha anat plantant al llarg dels anys, que s'afegeix a l'autòctona. En l'actualitat, hi ha dues cases situades a les parcel·les adjacents del sud, a 60 metres de distància i a una cota més baixa. Les altres dues cases situades al nord són només a 25 metres, però amb arbres alts al mig i un desnivell considerable que les eleva uns 2 metres.

Durant el transcurs del projecte, Jacobsen no dibuixa en cap plànol les edificacions veïnes properes, potser llavors inexistents. Només destaca la preexistència de fora dels seus límits més explícits d'una edificació a l'altre extrem de la carretera Strandvejen, a 200 metres a l'oest. **(15)** Es tracta de l'edifici *Rolighed*, construït a mitjan segle XVIII, situat en una gran propietat amb un parc privat de 33.000 m², que actualment s'utilitza per a cursos i convencions. En el plànol d'emplaçament de setembre de 1954, apareix la volumetria definitiva de la casa Rüthwen-Jürgensen, col·locada de tal manera que respecti les vistes cap al mar d'aquesta edificació veïna. **(16)**

Dels elements preexistents dins de la parcel·la, cal destacar la presència de

12. BALSLEV, Lisbet. "El principio". A: *Arne Jacobsen*. Madrid: MOPT. op. cit., pàgina 21. (Traducció de l'autora).

de pequeño, construye innumerables casas en todo Gentofte, y numerosos equipamientos en Bellevue, donde los condicionantes del lugar, como por ejemplo la orientación, las vistas, la climatología, la topografía, la vegetación, etc., son los mismos.

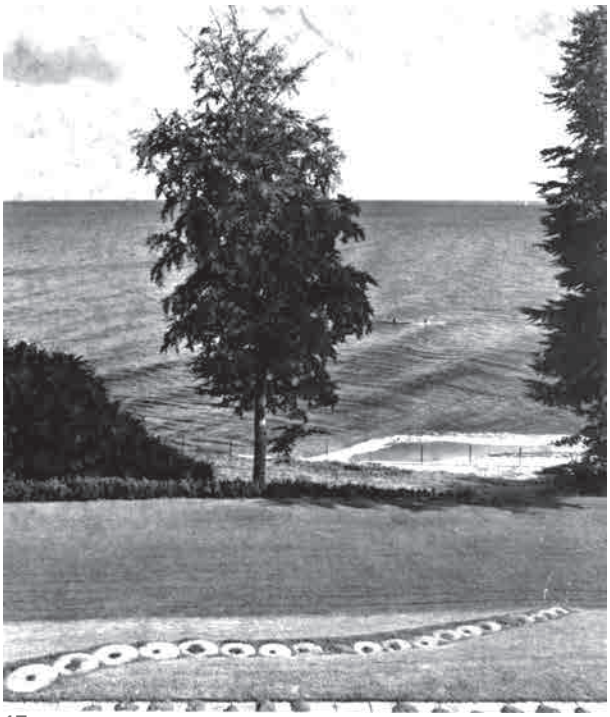
En concreto, la casa Rüthwen-Jürgensen se sitúa en Skodsborg, a 7 kilómetros de Bellevue. El solar, con una forma asimilable a un heptágono irregular, se encuentra junto al mar por el lado este y por el oeste limita con la carretera Strandvejen. La calle de entrada a las diferentes propiedades es perpendicular a la carretera y llega hasta el mar. Con 8.590 m² de superficie, se caracteriza por su posición alta respecto al nivel del mar, sobre el cual llega a los 14 metros. A lo largo de los 120 metros que hace aproximadamente de longitud, pasa de tener un desnivel de 14 metros, en el centro, hasta 0 en el extremo este. Jacobsen aprovecha la diferencia de cota para establecer la vivienda en el tramo central, por el cual se accede desde la calle. Deja el tramo oeste intacto y el este como jardín y acceso a la playa. Así, la topografía decae gradualmente hasta llegar al mar, con una pendiente más pronunciada los últimos metros. Esto hace que cuando la parcela se acerca al mar se produzca un salto brusco que deja sólo unos 3 metros de costa a nivel casi horizontal.

En esta zona de la carretera Strandvejen, la vegetación es densa, frondosa y llega justo hasta el límite de la playa. La costa está formada por la acumulación de pequeñas piedras y no de arena fina como la playa de Bellevue. Cada solar tiene una porción de costa propia, con calas y embarcaderos privados, diferente de lo que pasa pocos metros más al sur, donde el acceso es público. El hecho que esta zona esté elevada unos metros respecto al nivel del mar provoca que las parcelas disfruten de una panorámica privilegiada, con vistas a Suecia en un día claro, pero a la vez impide que la casa tenga una relación fácil y llana con el mar.

Las edificaciones vecinas quedan casi desapercibidas por la distancia, por los cambios de topografía, o por la vegetación alta y densa que se ha ido plantando a lo largo de los años, que se añade a la autóctona. Actualmente existen dos casas situadas en las parcelas adyacentes a sur, a 60 metros de distancia y a una cota más baja. Las otras dos casas situadas al norte están sólo a 25 metros, pero con árboles altos en medio y un desnivel considerable que las eleva unos 2 metros.

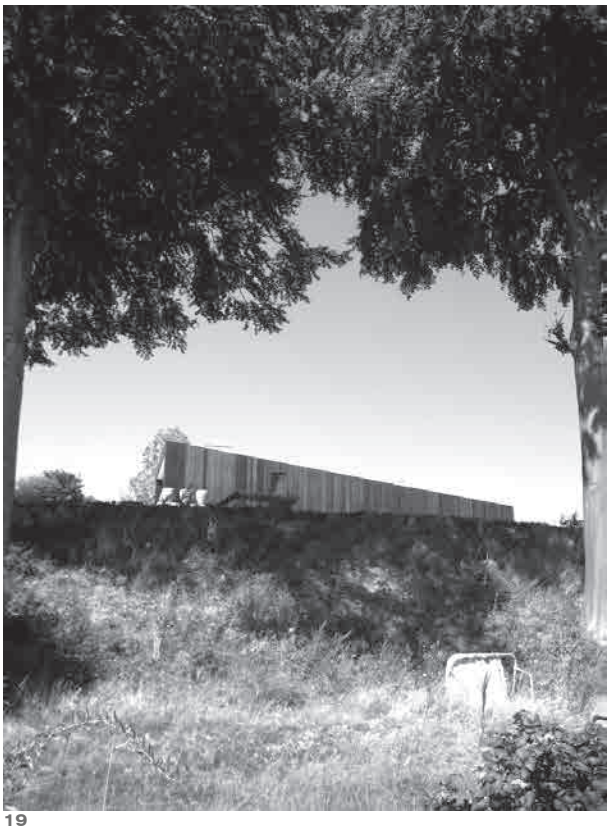
Durante el transcurso del proyecto, Jacobsen no dibuja en ningún plano las edificaciones vecinas cercanas, quizás entonces inexistentes. Sólo destaca la preexistencia de fuera de sus límites más explícitos de una edificación al otro extremo de la carretera Strandvejen, a 200 metros al oeste. Se trata del edificio *Rolighed*, construido a mediados de siglo XVIII, situado en una gran propiedad en un parque privado de 33.000 m², que actualmente se utiliza para cursos y convenciones. En el plano de emplazamiento de septiembre de 1954, aparece la volumetría definitiva de la casa Rüthwen-Jürgensen, colocada de tal manera que respete las vistas hacia el mar de esta edificación vecina.

De los elementos preexistentes dentro de la parcela, hay que destacar la presencia de tres árboles esbeltos al extremo este, donde la pendiente es más pronunciada. No se puede saber con exactitud si la existencia de estos árboles es previa al proyecto o



17

18



19

20

17. Vista des de la plataforma de la casa Rüthwen-Jürgensen cap al mar (*Arne Jacobsen*, Faber, 1964). **18.** Apunt de Jacobsen, sense datar ni identificar, que recorda la vista del mar des de la casa Rüthwen-Jürgensen emmarcada per dos arbres (*Arne Jacobsen: Dibujos 1958-1965*, 2002). **19.** Visita de la casa des de la costa (Estiu 2006, autora). **20.** Apunt de Jacobsen del Santuari d'Olímpia, datat el 1962 (*Arne Jacobsen: Dibujos 1958-1965*, 2002).

tres arbres esvelts a l'extrem est, on el pendent és més pronunciat. No es pot saber amb exactitud si l'existència d'aquests arbres és prèvia al projecte o posterior, ja que no es conserva el topogràfic original. Això sí, en tots els plànols d'emplaçament dibuixats hi són presents. En totes les fotografies de finals de la dècada de 1950, els arbres emmarquen el paisatge llunyà, com talaies que puntuen un port. **(17-20)**

En l'actualitat, dos d'aquells tres arbres inicials són els més visibles tant des del mar com des del pati d'ingrés a la casa. La consideració que Jacobsen té d'aquests elements es fa visible en els dibuixos en planta, alçat i perspectiva, que controlen en tot moment l'efecte de la seva presència.

Les modificacions que es fan al solar són ben poques. La més destacada és la decisió de construir una esplanada horitzontal al tram central, al nivell 12,50, amb un rebaix de terres i un reompliment a l'extrem est. L'esplanada coincideix amb el petit turó on es planteja emplaçar l'habitatge. Sobre el turó es crea un pla horitzontal d'on parteix el projecte, ja des de les primeres versions, i des del qual es divisa el mar. L'esplanada es materialitza en una plataforma que resol l'entrega de l'habitatge amb el terreny i estableix un límit més psicològic que físic entre el que és públic (carrer) i el que és privat (jardí). La plataforma visible des de la platja ja apareix d'una forma similar en els primers projectes a Klampenborg, l'hotel i el Museu Nacional, tot i que llavors aquest element conté una part del programa.

L'accés a la casa es produeix pel punt mitjà de l'extrem sud. En un inici, es traça un camí paral·lel a la línia de costa que condueix del carreró a la casa però, finalment, queda paral·lel a la carretera Strandvejen. El camí parteix la parcel·la en dues parts, la que és propera a la carretera no es modifica i l'altra, de 6.000 m^2, queda lliure per disposar-hi la casa i una gran àrea enjardinada.

posterior, puesto que no se conserva el topográfico original. Eso sí, en todos los planos de emplazamiento dibujados están presentes. En todas las fotografías de finales de la década de 1950, los árboles enmarcan el paisaje lejano, como atalayas que puntúan un puerto.
En la actualidad, dos de aquellos tres árboles iniciales son los más visibles tanto desde el mar como desde el patio de ingreso a la casa. La consideración que Jacobsen tiene de estos elementos se hace visible en los dibujos en planta, alzado y perspectiva, que controlan en todo momento el efecto de su presencia.
Las modificaciones que se hacen al solar son escasas. La más destacada es la decisión de construir una explanada horizontal en el tramo central, al nivel 12,50, con un desmonte de tierras y un terraplenado en el extremo este. La explanada coincide con el pequeño promontorio donde se plantea emplazar la vivienda. Sobre el promontorio se crea un plano horizontal de donde parte el proyecto, ya desde las primeras versiones, y desde el cual se divisa el mar. La explanada se materializa en una plataforma que resuelve la entrega de la vivienda con el terreno y establece un límite más psicológico que físico entre lo que es público (calle) y lo que es privado (jardín). La plataforma visible desde la playa ya aparece de una forma similar en los primeros proyectos en Klampenborg, el hotel y el Museo Nacional, a pesar de que entonces este elemento contiene una parte del programa.
El acceso a la casa se produce por el punto medio del extremo sur. En un inicio, se traza un camino paralelo a la costa que conduce del callejón a la casa pero, finalmente, queda paralelo a la carretera Strandvejen. El camino divide la parcela en dos partes, la que está junto a la carretera no se modifica y la otra, de 6.000 m^2, queda libre para disponer la casa y una gran área ajardinada.

21

21. Grup de cases de gran superfície format per la Bannister, 1929 (*Gentofte Kommune*), Rothenborg, 1931 (*547 Map13 18900 i*), Brobjerg, 1933-1934 (*548 Map5 18940 a*) i Helge Wandel, 1934 (*Gentofte Kommune*). Segon grup de cases de gran superfície format per la Rüthwen-Jürgensen, 1954-1957 (*538 Map9 Número 03*), Hallas Møller, 1954 (*549 Map8 18968 æ*), Engelbredt, 1954 (*547 Map10 18892 q*) i Edwin Jensen, 1955-1958 (*539 Map1 Sense numerar 05*).

El programa

El senyor Rüthwen-Jürgensen, director d'una empresa d'importació de cafè, és un vell amic de Jacobsen. El 1948 li encarrega el disseny de les oficines del seu negoci L. Paulsen A/S. El client deu quedar satisfet perquè, sis anys més tard, li proposa fer una casa unifamiliar d'ús permanent per a la seva família, formada pel matrimoni i tres fills. La casa ha de permetre encabir-hi també el servei i els possibles convidats. Els clients demanen que les habitacions de nens, convidats i servei es col·loquin separades dels pares.

Jacobsen no s'ha enfrontat gaire sovint a un programa domèstic tan gran com en aquesta casa de 410 m^2. Durant els primers anys de professió, només arriba a superfícies similars a la casa Bannister (1929), la Rothenborg (1931), la Brobjerg (1933-1934) i la Helge Wandel (1934). No és fins al 1954 que torna a treballar amb cases d'aquestes dimensions, totes coetànies a la Rüthwen-Jürgensen: la Hallas Møller, amb 500 m^2, l'Engelbredt, amb 400 m^2, i la Jensen, amb 650 m^2. **(21)**

En tots aquests casos, l'ordenació d'un programa complex es fa a partir d'una composició per parts. Quan Jacobsen projecta una casa d'estiu, o de petites dimensions, acostuma a plantejar-la en un volum únic.[13] Aquest volum acostuma a seguir les pautes de la tradició de les *cases llargues*, dels *cottage* de Bindesbøll i de les cases d'estiu de Fisker, tant per la proporció, com per l'espai interior únic i aglutinador al voltant de la sala d'estar. En moltes ocasions, el volum no queda definit per un element simple, sinó que apareixen distorsions en punts clau com l'entrada o entre la sala i el jardí.

En canvi, opta per un model format de diversos volums quan el programa s'amplia i apareix una certa complexitat. Per una banda, es diferencien les cases formades per volums molt diferents entre si que es maclen[14] i, per una altra, les basades en volums similars que es repeteixen,[15] com la Rüthwen-Jürgensen i la Jensen. Cadascuna de les parts repetides s'entén com un cos lineal, modulat i amb certa voluntat de seriació i sistematització constructiva, tot i que el volum que conté la zona d'estar es diferencia dels altres (per mida, alçada, estructura o posició respecte a l'orientació i les vistes) i mostra el seu caràcter representatiu.

En les seves darreres cases s'allunya d'aquestes estratègies i concentra tots els seus esforços en tipologies basades en la prefabricació absoluta de totes les parts. Deixa el cos lineal per un de més compacte que permeti més flexibilitat d'agrupació, com el prototipus Kubeflex (1969-1970), el Kvadraflex (1969-1971) i el de formigó per a la companyia Jespersen & Søn (1970). Se centra en l'estudi d'una de les parts i la seva variabilitat d'agrupació. Una vegada decidit el volum tipus, és qüestió de repetir-lo, situar-lo i adaptar-lo al lloc i a l'ús concret, tenint en compte la implantació i el programa.

13. Alguns exemples: casa Sigurd Wandel (1926-1927), Schoppe (1928), concurs diari Politiken (1928), E. Monrad-As, Gotfred Rodes Vej 16 (1929-1931), casa mínima de 65 m^2 (1932), A. Christensen (1934), Steinthal (1937), Henning Simony (1950-1953), Upton-Hansen (1953), Engelbredt (1954), Kokfelt (1955-1956), Siesby (1957), etc.

14. Exemples: casa Steensen (1927), E. Aabling-Thomsen (1928), E. Monrad-As, Gotfred Rodes Vej 7, Hegelsvej 24 i 29 (1929-1931), Lauritzens (1932-1936), Lund Andersen (1933), Poul Munck (1933), Helge Wandel (1934), Sørensen (1935), Sven Johnsen (1937), Christensen (1937-1938) i Møller (1950-1952), etc.

15. Exemples: casa Bannister (1929), Fergo (1929-1930), Rothenborg (1931), Brobjerg (1933-34), Victor B. Strands (1937), K. Johnsen (1938), Yardorf (1946), Hallas Møller (1954), Rüthwen-Jürgensen (1954-1957), Edwin Jensen (1955-1958), etc.

El programa

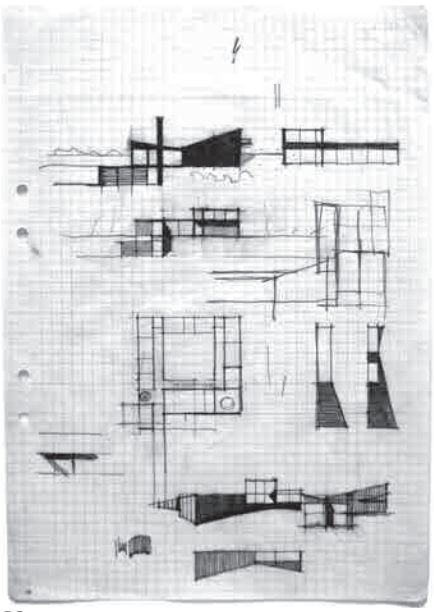
El señor Rüthwen-Jürgensen, director de una empresa de importación de café, es un viejo amigo de Jacobsen. En 1948 le encarga el diseño de las oficinas de su negocio L. Paulsen A/S. El cliente debe quedar satisfecho porque, seis años más tarde, le propone hacer una casa unifamiliar de uso permanente para su familia, formada por el matrimonio y tres hijos. La casa tiene que contemplar también el servicio y los posibles invitados. Los clientes piden que las habitaciones de niños, invitados y servicio se coloquen separadas de los padres.

Jacobsen no está muy acostumbrado a un programa doméstico tan grande como el que debe afrontar, de 410 m^2. Durante los primeros años de profesión, sólo llega a superficies similares en la casa Bannister (1929), Rothenborg (1931), Brobjerg (1933-1934) y Helge Wandel (1934). No es hasta 1954 que vuelve a trabajar con casas de estas dimensiones, todas coetáneas a la Rüthwen-Jürgensen: la Hallas Møller, con 500 m^2, la Engelbredt, con 400 m^2, y la Jensen, con 650 m^2.

En todos estos casos, la ordenación de un programa complejo se hace a partir de una composición por partes. Cuando Jacobsen proyecta una casa de verano, o de pequeñas dimensiones, acostumbra a plantearla en un volumen único. Este volumen suele seguir las pautas de la tradición de las *casas largas*, de los *cottage* de Bindesbøll y de las casas de verano de Fisker, tanto por la proporción, como por el espacio interior único y aglutinador alrededor de la sala de estar. En muchas ocasiones, el volumen no queda definido por un elemento simple, sino que aparecen distorsiones en puntos clave como la entrada o entre la sala y el jardín.

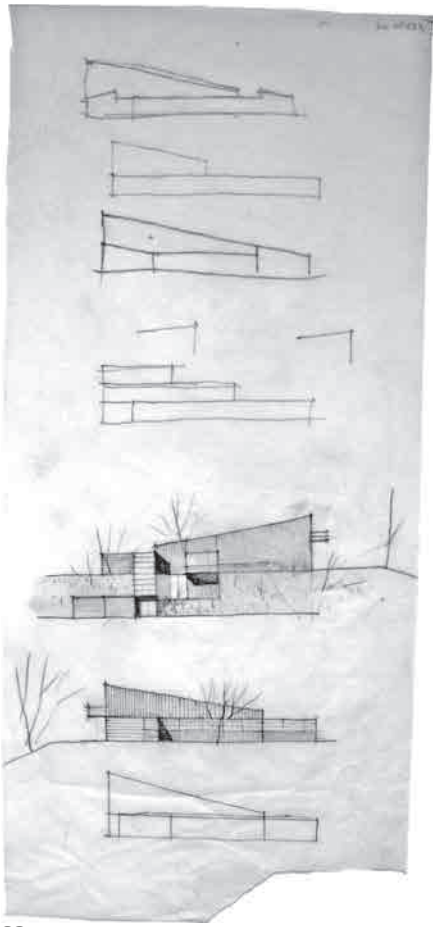
En cambio, opta por un modelo formado por varios volúmenes cuando el programa se amplía y aparece una cierta complejidad. Por un lado, se diferencian las casas formadas por volúmenes muy diferentes entre sí que se articulan y, por otro, las basadas en volúmenes similares que se repiten, como la Rüthwen-Jürgensen y la Jensen. Cada una de las partes repetidas se entiende como un cuerpo lineal, modulado y con cierta voluntad de seriación y sistematización constructiva, a pesar de que el volumen que contiene la zona de estar se diferencia de los otros (por medida, altura, estructura o posición respecto a la orientación y las vistas) y muestra su carácter representativo.

En sus últimas casas se aleja de estas estrategias y concentra todos sus esfuerzos en tipologías basadas en la prefabricación absoluta de todas las partes. Deja el cuerpo lineal por uno de más compacto que permita más flexibilidad de agrupación, como el prototipo Kubeflex (1969-1970), el Kvadraflex (1969-1971) y el de hormigón para la compañía Jespersen & Søn (1970). Se centra en el estudio de una de las partes y su agrupación variable. Una vez decidido el volumen tipo, es cuestión de repetirlo, situarlo y adaptarlo al lugar y al uso concreto, teniendo en cuenta la implantación y el programa.

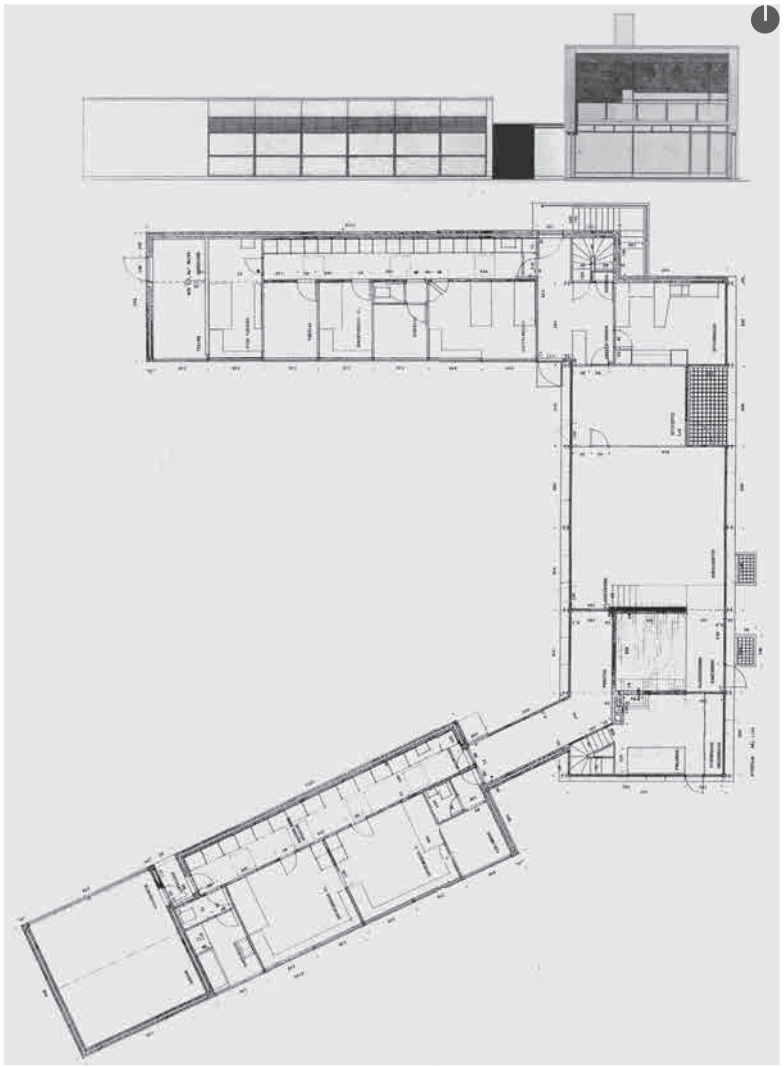


22

24



23



25

22. Un dels primers esbossos de la casa Rüthwen-Jürgensen (*547 Map9 18894 g*). **23.** Esbós que mostra la preocupació per l'ala principal (*547 Map9a 18894 al*). **24.** Fotografia de la maqueta que correspon als plànols de gener de 1955 (*Arxiu Félix Solaguren-Beascoa*). **25.** Façana sud i planta baixa (Muntatge de l'autora a partir dels plànols: *538 Map9 Número 03, 05 i 06*).

El projecte

Totes les versions de la casa Rüthwen-Jürgensen estan formades per una articulació de diversos volums. En els primers croquis es planteja un habitatge de planta quadrada en què els volums s'agrupen i configuren un pati a l'interior, cadascun amb un tret identificatiu diferent respecte als altres a través de la inclinació de coberta. **(22)** Els alçats mostren com cada volum es tracta independentment de la resta, com si l'habitatge es formés per un de sol que es repeteix i es col·loca en diferents posicions. **(23)**

La versió definitiva està formada per tres volums paral·lelepipèdics irregulars de bases no paral·leles,[16] connectats per dos extrems, que s'uneixen en forma de U i se situen en la part més alta de la parcel·la. Entre els tres volums es crea un pati d'accés, a l'oest, protegit del vent, al qual s'hi arriba des del camí perpendicular al carrer d'entrada. Les cobertes, totes amb la mateixa inclinació, no formen un *impluvium* al voltant del pati sinó que orienten el pendent al sud, a partir d'un sol pla inclinat. **(24-25)**

Els tres volums organitzen un programa que respon a tres àrees funcionals amb graus de privacitat diferents: servei, estar i dormitoris. El volum principal se situa paral·lel a la costa en direcció nord-sud, amb més mida i alçada que la resta de cossos, on es col·loquen les peces comunes (cuina, menjador, sala d'estar, sala de la xemeneia i hivernacle). Les altres dues ales, amb una organització funcional similar, es connecten pels extrems al volum a través d'una macla i d'un petit cos intermedi.

L'ala situada més al nord, amb els dormitoris dels fills, dels convidats i del servei, s'uneix per superposició al volum principal i formen un angle recte. Just a la macla entre l'ala nord i el volum principal es produeix l'entrada secundària destinada al servei i als fills. L'ala sud, amb el garatge i els dormitoris del matrimoni, gira 27° respecte a l'eix est-oest i s'uneix al principal amb un cos intermedi per on hi ha l'entrada principal.

Les tres àrees funcionals estan vinculades a través de dos espais indispensables per a les relacions espacials del projecte: el vestíbul d'accés i el menjador. El vestíbul, que actua de filtre inaugural entre l'exterior i l'interior de l'habitatge, comunica amb la zona d'estar i els dormitoris. Una vegada es travessa el vestíbul, els dormitoris queden desplaçats de les activitats col·lectives. El menjador és la peça que estableix un nexe entre la zona d'estar i la de servei. Aquesta peça remet a la figura arquetípica del porxo, és a dir, una coberta molt vinculada amb l'exterior que es converteix en un "pont" entre la vida més pública i la del servei. De fet, el menjador agafa autonomia i esdevé un element de traspàs entre la intimitat i l'expansió exterior. Una vegada l'usuari arriba a la sala d'estar, dóna l'esquena a la resta de les dependències. L'espai se segrega, s'independitza i es fusiona amb el jardí.

La casa Rüthwen-Jürgensen està formada, doncs, per diferents parts que configuren un conjunt obert, compost per volums lineals agrupats no per l'ordre clàssic de la simetria sinó per una harmonia irregular basada en la plasticitat de la forma alterada per l'entorn. Jacobsen segueix en un inici un ordre clar, rígid i elemental que després trenca i infringeix per adoptar criteris d'adaptació al lloc.

16. Un paral·lelepípede és un prisma de sis cares, les quals són paral·lelograms. Però en les figures d'aquest projecte les bases (la coberta i el forjat inferior) no són paral·leles. Aquest tipus de figures no tenen un nom específic, serien paral·lelepípedes irregulars de bases no paral·leles.

El proyecto

Todas las versiones de la casa Rüthwen-Jürgensen están formadas por una articulación de varios volúmenes. En los primeros croquis se plantea una vivienda de planta cuadrada en la que los volúmenes se agrupan y configuran un patio interior; cada volumen se diferencia del otro por la inclinación de su cubierta. Los alzados muestran como cada volumen se trata independientemente del resto, como si la vivienda se formara por uno solo volumen que se repite y se coloca en distintas posiciones.

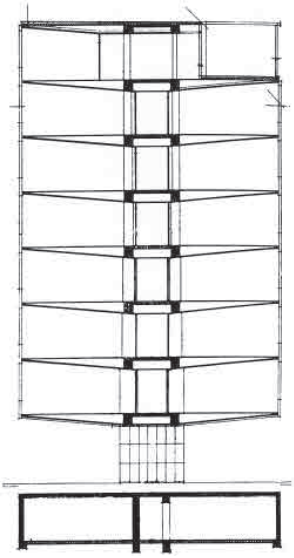
La versión definitiva está formada por tres volúmenes paralelepipédicos irregulares de bases no paralelas, conectados por dos extremos, que se unen en forma de U y se sitúan en la parte más alta de la parcela. Entre los tres volúmenes se crea un patio de acceso, al oeste, protegido del viento, al cual se llega desde el camino perpendicular a la calle de entrada. Las cubiertas, todas con la misma inclinación, no forman un *impluvium* alrededor del patio, sino que orientan la pendiente al sur, a partir de un solo plano inclinado.

Los tres volúmenes organizan un programa que responde a tres áreas funcionales con grados de privacidad distintos: servicio, estar y dormitorios. El volumen principal se sitúa paralelo a la costa en dirección norte-sur, con más medida y altura que el resto de cuerpos, donde se colocan las piezas comunes (cocina, comedor, sala de estar, sala de la chimenea e invernadero). Las otras dos alas, con una organización funcional similar, se conectan por los extremos al volumen a través de una macla y de un pequeño cuerpo intermedio.

El ala situada más al norte, con los dormitorios de los hijos, de los invitados y del servicio, se superpone al volumen principal y forman un ángulo recto. Justo en la macla entre el ala norte y el volumen principal se produce la entrada secundaria destinada al servicio y a los hijos. El ala sur, con el garaje y los dormitorios del matrimonio, gira 27° respecto al eje este-oeste y se une al ala principal con un cuerpo intermedio por donde se produce la entrada principal.

Las tres áreas funcionales están vinculadas a través de dos espacios indispensables para las relaciones espaciales del proyecto: el vestíbulo de acceso y el comedor. El vestíbulo, que actúa de filtro inaugural entre el exterior y el interior de la vivienda, comunica con la zona de estar y los dormitorios. Una vez se cruza el vestíbulo, los dormitorios quedan desplazados de las actividades colectivas. El comedor es la pieza que establece un nexo entre la zona de estar y la de servicio. Esta pieza remite a la figura arquetípica del porche, es decir, una cubierta muy vinculada con el exterior que se convierte en un "puente" entre la vida más pública y la del servicio. De hecho, el comedor adquiere autonomía y convierte un elemento de traspaso entre la intimidad y la expansión exterior. Una vez el usuario llega a la sala de estar, da la espalda al resto de las dependencias. El espacio se segrega, se independiza y se fusiona con el jardín.

La casa Rüthwen-Jürgensen está formada, pues, por diferentes partes que configuran un conjunto abierto, compuesto por volúmenes lineales agrupados no por el orden clásico de la simetría, sino por una armonía irregular basada en la plasticidad de la forma alterada por el entorno. Jacobsen sigue en un inicio un orden



26

27

28

26. Oficines Jespersen, 1952-1955 (*Danmarks Kunstbibliotek*). **27.** Ajuntament de Rødovre, 1952-1956 (*Danmarks Kunstbibliotek*; *Arne Jacobsen: Aproximación a la obra completa 1950-1971*, 2001). **28.** Casa Rüthwen-Jürgensen (*Arne Jacobsen*, Faber, 1964; Muntatge de l'autora).

Podria semblar que aquestes tres parts mantenen una relació íntima entre la seva forma arquitectònica i l'estructura resistent, però no és així. L'estructura no és un element rígid que defineix la forma, sinó més aviat el contrari, perquè tot i l'aparent modulació de les façanes organitzades per fusteries equidistants, que s'implementen amb plafons transparents, translúcids o opacs, l'estructura dels volums no queda definida per llums iguals. L'estructura està formada per pòrtics metàl·lics en el volum principal i per murs de càrrega i perfils metàl·lics en les altres dues ales. Aquest sistema mixt complica la trobada dels volums, que s'articulen amb dificultat.

En general, Jacobsen entén l'estructura de les cases unifamiliars com un element de projecte al servei de la forma i del programa, al contrari del que passa als seus edificis públics coetanis. Es perd la claredat existent, per exemple, entre estructura, tancament i espai present en les oficines Jespersen (1952-1955) i l'Ajuntament de Rødovre (1952-1956). En aquests dos projectes aconsegueix crear, a partir de l'estructura, un espai diàfan, clar i modulable. L'estructura es resol amb la col·locació d'un sistema de dobles pilars de formigó al centre de la planta i un forjat que s'aprima als extrems i es vincula a les façanes vidriades. L'aposta estructural és arriscada però eficaç per crear un espai amb llibertat de distribució. En canvi, en la Rüthwen-Jürgensen, l'estructura no es lliga ni al tancament ni a l'espai resultant; en definitiva, no determina la proposta. **(26-28)**

Jacobsen es guia per criteris racionals i funcionalistes quan utilitza la repetició d'elements per organitzar el programa i buscar la igualtat malgrat la complexitat distributiva. Aquesta rigidesa aparent la tamisa a través de la visió nòrdica del *funcionalisme*, que combina criteris homogeneïtzadors (regularitat, ordre, ortogonalitat) amb criteris particulars (visuals, orientació, recorregut, lluminositat). D'aquesta manera, parteix de conceptes estructuradors abstractes i, després, els trenca, altera i adapta a l'emplaçament en benefici del projecte.

claro, rígido y elemental que después rompe e infringe para adoptar criterios de adaptación al lugar.
Podría parecer que estas tres partes mantienen una relación íntima entre su forma arquitectónica y la estructura resistente, pero no es así. La estructura no es un elemento rígido que define la forma, sino más bien lo contrario, porque pese a la aparente modulación de las fachadas organizadas por carpinterías equidistantes, que se implementan con plafones transparentes, translúcidos u opacos, la estructura de los volúmenes no queda definida por luces iguales. La estructura consiste en pórticos metálicos en el volumen principal y muros y perfiles metálicos en los dos restantes. Este sistema mixto complica el encuentro de los volúmenes, que se articulan con dificultad.
En general, Jacobsen entiende la estructura de las casas unifamiliares como un elemento de proyecto al servicio de la forma y del programa, al contrario de lo que ocurre en sus edificios públicos coetáneos. Se pierde la claridad existente, por ejemplo, entre estructura, cierre y espacio presente en las oficinas Jespersen (1952-1955) y el Ayuntamiento de Rødovre (1952-1956). En estos dos proyectos consigue crear, a partir de la estructura, un espacio diáfano, claro y modulable. La estructura se resuelve con la colocación de un sistema de dobles pilares de hormigón en el centro de la planta, y un forjado que se adelgaza en los extremos y se vincula a las fachadas de vidrio. La apuesta estructural es arriesgada, pero eficaz para crear un espacio con libertad de distribución. En cambio, en la Rüthwen-Jürgensen, la estructura no se relaciona ni con las envolventes ni con el espacio resultante; en definitiva, no determina la propuesta.
Jacobsen se guía por criterios racionales y funcionalistas cuando utiliza la repetición de elementos para organizar el programa y buscar la igualdad a pesar de la complejidad distributiva. Esta rigidez aparente la tamiza a través de la visión nórdica del *funcionalismo*, que combina criterios homogeneizadores (regularidad, orden, ortogonalidad) con criterios particulares (visuales, orientación, recorrido, luminosidad). De este modo, parte de conceptos estructuradores abstractos y después los rompe, altera y adapta al emplazamiento en beneficio del proyecto.

29

29. Primera publicació de la casa Rüthwen-Jürgensen construïda (*Arkitektur*, 1957, número 6).

La casa publicada

La difusió de la casa Rüthwen-Jürgensen en el moment de construir-la es pot resumir, bàsicament, en set publicacions tant d'abast local com internacional. Aquestes publicacions, d'entre 1957 i 1968, estan controlades pel mateix Jacobsen. Una vegada Jacobsen mor, hi ha un altre paquet de publicacions que recullen informació d'aquesta casa, tot i que ja no estan sota la supervisió del seu arquitecte.

En general, la seva repercussió no es pot comparar amb la que tenen les cases Søholm I, Møller o Leo Henriksen. Més aviat és una repercussió similar a la que tenen la Kokfelt, la Siesby o l'agrupació Ved Bellevue Bugt, és a dir, una difusió rellevant però no de les més destacades dins la seva producció domèstica.

En les set publicacions que mostren la casa es potencien les fotografies per sobre dels plànols. Aquestes fotografies són tretze, totes fetes per Aage Strüwing, el fotògraf amb què Jacobsen compta habitualment. La major part són de l'exterior: dues del pati d'accés, dues del jardí davant de la costa i quatre de la terrassa. El segon grup està format per cinc imatges de l'interior de l'habitatge: tres de la sala d'estar, una de l'hivernacle i una del menjador, aquesta última en color, que mostra les tonalitats blaves, verdes i grogues dels tancaments de l'ala principal.

La imatge més representativa de la casa, que apareix en les sis publicacions, és la que es fa des de la costa d'Øresund cap a l'oest, amb el pendent del terreny i al fons la coberta inclinada de l'ala principal. Les altres que més es repeteixen són la del pati d'accés, la de la terrassa cap a l'est de l'ala sud i també la de l'interior de l'hivernacle, que mostra aquesta curiositat que no és especialment representativa de la casa. Les fotografies van acompanyades, normalment, d'una planta baixa i d'un petit text de descripció de les característiques de la parcel·la i del programa. No es recorre a cap altre document per explicar el projecte i es deixa a la planta amb les fotografies tot el protagonisme.

La revista *Arkitektur* publica el primer article de la casa Rüthwen-Jürgensen just el mateix any en què s'acaba la construcció, el 1957.[17] S'hi fa el millor resum de la casa a través de la memòria, vuit imatges d'Aage Strüwing i els plànols originals (emplaçament, planta baixa, altell i secció longitudinal). El text en danès acompanya les pàgines principals de l'article "Hus i Vedbæk", mentre que en la part final de la revista s'hi troba un resum en anglès "One Family House at Vedbæk". Els peus de foto s'escriuen tant en danès com en anglès. **(29)**

> La casa se situa entre la carretera Strandvej Vedbæk i la costa. El terreny baixa en pendent cap a l'est i el sud. Un gran nombre d'arbres vells —àlbers, aurons i faigs— obstruïen la vista al mar, de manera que tots aquells arbres, excepte alguns faigs centenaris i robustos, es van talar. Els emplaçaments a prop de la costa sempre presenten dificultats perquè els propietaris volen vistes cap a l'est, així com sales enfocades al sol, motiu pel qual es gira l'ala principal cap al sud-est. La disposició dels edificis al voltant d'un pati (similar a la implantació de les granges daneses tradicionals)[18] és deguda, en part, al desig de protegir les cantonades d'est i oest. Les flors més boniques i delicades es col·loquen al pati on haurien de tenir les millors condicions per créixer malgrat la duresa del lloc.
>
> El client volia una casa d'uns 400 m² per a la seva família formada per tres nens i dos adults. Les habitacions per als nens, convidats i servei s'han de situar en

17. JACOBSEN, Arne. "Hus i Vedbæk". *Arkitektur*, 1957, pàgines 173-178, A28.
18. Explicació afegida que apareix al text original en danès.

La casa publicada

La difusión de la casa Rüthwen-Jürgensen en el momento de su construcción se puede resumir, básicamente, en siete publicaciones tanto de alcance local como internacional. Estas publicaciones, de entre 1957 y 1968, están controladas por Jacobsen. Una vez muere, existe otro paquete de publicaciones que recogen información de la casa, a pesar de que ya no están bajo la supervisión del arquitecto.

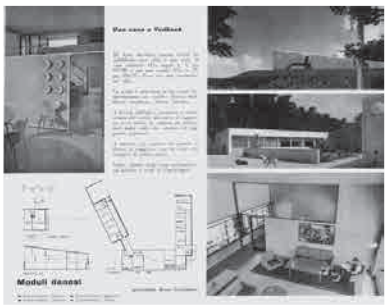
En general, su repercusión no se puede comparar con la que tienen las casas Søholm I, Møller o Leo Henriksen. Más bien es una repercusión similar a la que tienen Kokfelt, Siesby o la agrupación Ved Bellevue Bugt, es decir, una difusión relevante pero no de las más destacadas dentro de su producción doméstica.

En las siete publicaciones que muestran la casa se potencian las fotografías por encima de los planos. En concreto se trata de trece fotografías, todas hechas por Aage Strüwing, el fotógrafo con el que Jacobsen cuenta habitualmente. La mayor parte son del exterior: dos del patio de acceso, dos del jardín ante la costa y cuatro de la terraza. El segundo grupo está formado por cinco imágenes del interior de la vivienda: tres de la sala de estar, una del invernadero y una del comedor, esta última en color, que muestra las tonalidades azules y verdes de los cierres del ala principal.

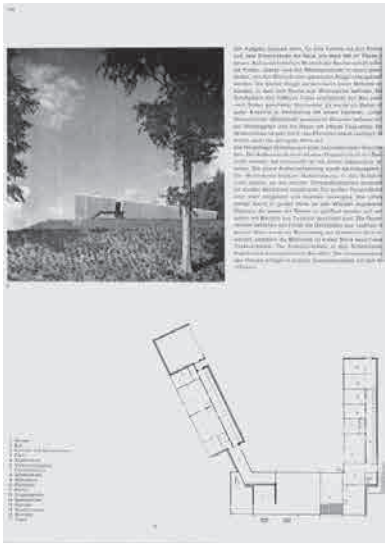
La imagen más representativa de la casa, que aparece en las seis publicaciones, es la que se realiza desde la costa de Øresund hacia el oeste, con la pendiente del terreno y al fondo la cubierta inclinada del ala principal. Las otras que más se repiten son la del patio de acceso, la de la terraza hacia el este del ala sur y también la del interior del invernadero, espacio curioso no muy representativo de la casa. Las fotografías van acompañadas, normalmente, de una planta baja y de un pequeño texto de descripción de las características de la parcela y del programa. No se recurre a ningún otro documento para explicar el proyecto y se deja a la planta con las fotografías todo el protagonismo.

La revista *Arkitektur* publica el primer artículo de la casa justo el mismo año en que se acaba la construcción, en 1957. Se hace el mejor resumen de la casa a través de la memoria, ocho imágenes de Aage Strüwing y los planos originales (emplazamiento, planta baja, altillo y sección longitudinal). El texto en danés acompaña las páginas principales del artículo "Hus y Vedbæk", mientras que en la parte final de la revista se encuentra un resumen en inglés "One Family House at Vedbæk". Los pies de foto se escriben en danés y en inglés.

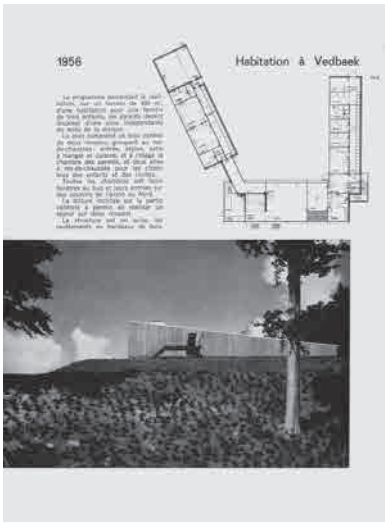
La casa se sitúa entre la carretera Strandvej Vedbæk y la costa. El terreno baja en pendiente hacia el este y el sur. Un gran número de árboles viejos —álamos, aurones y hayas— obstaculizan la vista hacia el mar, de forma que todos aquellos árboles, excepto algunas hayas centenarias y robustas, se talaron. Los emplazamientos cerca de la costa siempre presentan dificultades porque los propietarios quieren vistas hacia el este, así como salas enfocadas al sol, motivo por el cual se gira el ala principal hacia el sudeste. La disposición de los edificios alrededor de un patio (similar a la implantación de las granjas danesas tradicionales) es debida, en parte, al deseo de proteger las esquinas de este y oeste. Las flores más bonitas y delicadas se colocan en el patio donde tendrían que tener las mejores condiciones para crecer a pesar de las duras condiciones del lugar.



30



31



32 **33**

30. Publicació a la revista italiana (*L'architettura cronache e storia*, abril 1958, número 30). **31.** Publicació a la revista alemanya (*Werk*, juny 1958, volum 45). **32.** Publicació al catàleg d'exposició relacionat amb la revista *L'Architecture d'Aujord'hui* (*Maison du Danemark*, 1961). **33.** Publicació en una revista francesa (*Techniques et Architecture*, 1961, número 1).

una ala separada de l'ala dels pares. Aquestes dues ales de dormitori estan connectades per l'espai principal de la casa, que conté la cuina i les sales d'estar. El sostre d'aquest volum principal s'inclina amb un fort pendent cap al sud, que permet dues plantes en un extrem de l'interior. Un balcó amb bones vistes connecta amb una petita sala d'estudi aïllada (en la planta primera de la sala d'estar) i a sota alberga un hivernacle i una sala amb llar de foc. Aquest volum principal està construït mitjançant un entramat metàl·lic de ferro, revestit amb taulons de fusta i dues capes d'aïllament (*Rockwool*). Els taulons interiors estan enguixats i els exteriors, protegits amb impregnacions de sals.

Les sales d'estar s'escalfen per terra radiant mentre que els dormitoris tenen radiadors per aconseguir canvis ràpids de temperatura. Els grans finestrals són fixes i disposen de panells tèrmics, amb reixetes de ventilació protegides a l'exterior per lamel·les de teca. La distribució interior i el mobiliari són resultat d'una estreta col·laboració entre el client i l'arquitecte.[19]

L'any següent, el 1958, el mateix article apareix al recopilatori *Dansk form: Danish design*.[20] La revista de Bruno Zevi *L'architettura cronache e storia*[21] i l'alemanya *Werk*[22] també publiquen la casa. La revista italiana li dedica mitja pàgina, amb informació repetida d'*Arkitektur*. Les tres pàgines de *Werk* van amb un text sintètic, quatre imatges, una poc difosa, i la planta baixa original. En el text s'expliquen àmpliament les característiques d'orientació, vistes i topografia de la parcel·la, la vegetació original, en contraposició a la projectada, i el programa. **(30-31)**

La casa està situada entre la carretera de Vedbæk i la costa, en un terreny que baixa cap a l'est i el sud. Com en totes les edificacions al llarg de la costa, la principal dificultat és aprofitar alhora la bella vista cap a l'est i les zones assolellades. Això explica perquè l'ala dels pares es dirigeix cap al sud-est. El desig de tenir un jardí protegit i terrassa a est i oest són raons que fan que la casa es construeixi al voltant d'un pati.

L'objectiu era construir una casa per una família amb tres nens i dos adults, de 400 m² de superfície. A petició expressa dels propietaris, els nens i els convidats havien d'estar en una àrea allunyada de l'ala dels pares. Les dues ales estan connectades per una part central, que conté la cuina i sales d'estar. El sostre inclinat d'aquesta part central va fer possible la construcció de dos nivells al sud. Es va demanar un balcó amb bones vistes, en relació a un espai menor (biblioteca). Aquests espais també inclouen un jardí d'hivern i una sala amb llar de foc. La sala d'estar és molt alta, el menjador una mica més baix i la cuina té l'alçada més baixa.[23]

El 1961 apareixen dues publicacions més, les dues franceses. Una és el catàleg de l'exposició *Arne Jacobsen* que organitza l'ambaixada danesa a París i la revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*.[24] En la pàgina on es fa referència a la casa es mostra un petit text en francès de Poul Erik Skriver en el qual la descriu breument. Defineix un programa diferent al real, en el qual l'estudi de l'entresolat esdevé la sala dels pares, i les dues ales laterals, que en realitat són la dels pares i la de fills, convidats i servei, esdevenen una per als fills i l'altra per als convidats. **(32)**

19. JACOBSEN, Arne. "One Family House at Vedbæk". *Arkitektur*, 1957, A28. (Traducció de l'autora).

20. *Dansk form: Danish design*. København: Arkitektens Forlag, 1958.

21. "Moduli danesi". *L'architettura cronache e storia*, abril 1958, número 30, pàgina 834.

22. "Haus eines Kaufmanns in Vedbaek, Dänemark". *Werk*, juny 1958, volum 45, pàgines 185-187.

23. Resum de la memòria publicada a *Werk* (Traducció de l'autora).

24. *Arne Jacobsen*. Boulogne: éditions de *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 1961, pàgina 24. [Exposició a París: Commission permanente des expositions à la Maison du Danemark. Servicios culturales de la Embajada de Dinamarca a París i revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*, juny-juliol 1961].

El cliente quería una casa de unos 400 m² para su familia formada por tres niños y dos adultos. Las habitaciones para los niños, invitados y servicio se tienen que situar en un ala separada del ala de los padres. Estas dos alas de dormitorio están conectadas por el espacio principal de la casa, que contiene la cocina y las salas de estar. El techo de este volumen principal se inclina con una fuerte pendiente hacia el sur, que permite dos plantas en un extremo del interior. Un balcón con buenas vistas conecta con una pequeña sala de estudio aislada (en la planta primera de la sala de estar) y debajo alberga un invernadero y una sala con chimenea. Este volumen principal está construido mediante un entramado metálico de hierro, revestido con tablones de madera y dos capas de aislamiento (Rockwool). Los tablones interiores están enyesados y los exteriores, protegidos con impregnaciones de sales.

Las salas de estar se calientan por suelo radiante mientras que los dormitorios tienen radiadores para conseguir cambios rápidos de temperatura. Los grandes ventanales son fijos y disponen de paneles térmicos, con rejillas de ventilación protegidas del exterior por lamas de teca. La distribución interior y el mobiliario son resultado de una estrecha colaboración entre el cliente y el arquitecto.

El año siguiente, 1958, el mismo artículo aparece en el recopilatorio *Dansk form: Danish design*. La revista de Bruno Zevi *L'architettura cronache e storia* y la alemana *Werk* también publican la casa. La revista italiana le dedica media página, con información repetida de *Arkitektur*. Las tres páginas de *Werk* contienen un breve texto, cuatro imágenes, una poco difundida, y la planta baja original. En el texto se explican ampliamente las características de orientación, vistas y topografía de la parcela, la vegetación original, en contraposición a la proyectada, y la distribución del programa.

La casa está situada entre la carretera de Vedbæk y la costa, en un terreno que baja hacia el este y el sur. Como en todas las edificaciones a lo largo de la costa, la principal dificultad es aprovechar a la vez la bella vista hacia el este y las zonas soleadas. Esto explica por qué el ala de los padres se dirige hacia el sudeste. El deseo de tener un jardín protegido y terraza a este y oeste son razones que hacen que la casa se construya alrededor de un patio.

El objetivo era construir una casa para una familia con tres niños y dos adultos, de 400 m² de superficie. A petición expresa de los propietarios, los niños y los invitados tenían que estar en un área alejada del ala de los padres. Las dos alas están conectadas por una parte central, que contiene la cocina y salas de estar. El techo inclinado de esta parte central hizo posible la construcción de dos niveles al sur. Se pidió un balcón con buenas vistas, en relación a un espacio menor (biblioteca). Estos espacios también incluyen un jardín de invierno y una sala con chimenea. La sala de estar es muy alta, el comedor algo menos y la cocina tiene la altura más baja.

En 1961 aparecen dos publicaciones más, las dos francesas. Una es el catálogo de la exposición *Arne Jacobsen* que organiza la embajada danesa en París y la revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*. En la página donde se hace referencia a la casa se muestra un pequeño texto en francés de Poul Erik Skriver en el cual la describe brevemente. Define un programa diferente

34

35

34. Primera aparició de la casa en una monografia sobre Jacobsen (*Arne Jacobsen*, Faber, 1964). **35.** Segon catàleg d'exposició (*The Danish Institute*, 1968).

A més, s'acompanya de la fotografia més difosa i d'un plànol original de la planta baixa amb les instal·lacions elèctriques dibuixades. Aquesta no és la planta que s'acostuma a publicar, ja que, a banda dels punts de llum, també preveu un canvi en el bany de l'ala dels dormitoris dels fills que no queda reflectit en la planta definitiva.

L'altra menció de la casa la fa la revista *Techniques et Architecture.*[25] En ella es dediquen dues pàgines amb molt poc text, tres imatges (la mateixa que la de la revista *Werk* del pati d'accés format per les tres ales, la de l'ala principal des de la costa i la de l'hivernacle) i una planta en negatiu (la mateixa que la publicada a *Arkitektur*). **(33)**

Tobias Faber es refereix a la casa en diferents apartats de la seva monografia.[26] Primer en la introducció, on descriu algun dels emplaçaments on a Jacobsen li ha tocat construir cases unifamiliars. Explica que, juntament amb la casa Møller, la Rüthwen-Jürgensen pretén aprofitar la seva posició respecte a les vistes espectaculars de l'estret d'Øresund, com es demostra en l'ala d'estar.

> El nombre d'habitatges unifamiliars construïts en els darrers anys demostren clarament la capacitat de Jacobsen de crear una relació íntima entre la seva arquitectura i el paisatge danès. Tots aquests habitatges són d'un disseny molt personal en què les condicions topogràfiques, les vistes i la vegetació existents de l'obra es tenen en compte. El fort pendent del terreny regeix el disseny de les seves cases a Holte el 1954 [Simony], a Kalundborg el 1956 [Upton-Hansen], a Prinsessestien, Lyngby, el 1959 [Siesby] i a Mosehøjvej, Ordrup, el 1960 [Jensen]. També es fa un molt bon ús de la posició privilegiada de dues grans obres situades a la costa d'Øresund: la casa C.A. Møller de 1951 i la casa de Rüthwen-Jürgensen de 1956. En ambdós casos, es vol oferir les millors vistes possibles cap a l'est a través de l'estret i, al mateix temps, aprofitar al màxim el sol del capvespre, i aquests requisits porten a solucions projectuals d'un interès particular. En el cas de la Rüthwen-Jürgensen, la disposició de l'ala de la sala d'estar dóna lloc a una sèrie d'interiors vinculats.[27]

Després li dedica sis pàgines en l'apartat de cases unifamiliars, on apareix un petit text descriptiu, sis imatges i la planta baixa redibuixada, com tots els plànols que apareixen en la monografia. En aquesta planta també hi ha un canvi en el bany de l'ala dels dormitoris dels fills, perquè és la mateixa del catàleg de l'exposició *Arne Jacobsen* de 1961. **(34)** En últim lloc, a l'apartat de jardins, Faber selecciona dues imatges que no apareixen en cap altra publicació. S'hi observa el nivell pavimentat de la plataforma i les lloses circulars, que condueixen sinuosament des de la terrassa a la costa.

Finalment, la darrera publicació rellevant que mostra la casa Rüthwen-Jürgensen, mentre Jacobsen és encara viu, és un altre catàleg d'exposició francès promogut per Poul Erik Skriver.[28] En aquesta exposició, feta el 1968, es trien onze imatges i la maqueta per exhibir, tot i que en el recull publicat només apareixen tres imatges (la de l'ala principal des de la platja, la de l'hivernacle i la del pati d'accés). El catàleg consta d'una petita introducció general acompanyada per un seguit d'imatges, sense més textos ni documentació gràfica. **(35)**

25. "Arne Jacobsen: Maison à Vedbaek". *Techniques et Architecture*, 1961, sèrie 21, número 1, pàgines 10-11.

26. FABER, Tobias. *Arne Jacobsen*. Stuttgart: Gerd Hatje, 1964, pàgines XXI, 8-13, 175.

27. FABER, Tobias. *Arne Jacobsen*. op. cit., pàgina XXI. (Traducció de l'autora).

28. *Arne Jacobsen*. København: Det Danske Selskab, The Danish Institute for Information on Denmark and for Cultural Cooperation with other Nations, 1968, pàgines 38-40.

al real, en el cual el estudio del altillo es la sala de los padres, y las dos alas laterales, que en realidad son la de los padres, hijos, invitados y servicio, se convierten en una para los hijos y otra para los invitados.

Además, se acompaña de la fotografía más difundida y de un plano original de la planta baja con las instalaciones eléctricas. Esta no es la planta que se acostumbra a publicar, puesto que, además de los puntos de luz, también prevé un cambio en el baño del ala de los hijos que no queda reflejado en la definitiva.

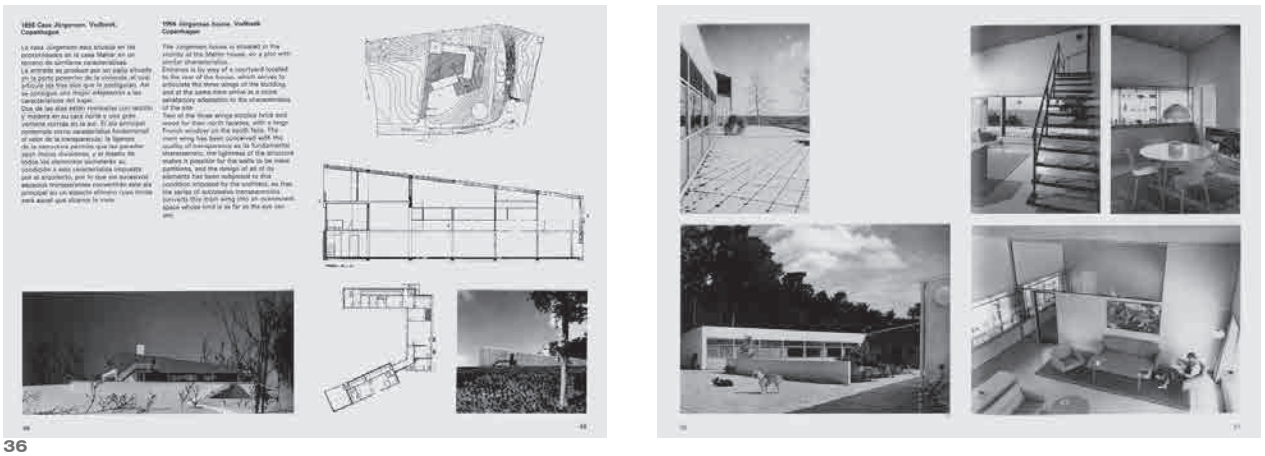
La otra mención de la casa la hace la revista *Techniques et Architecture*. En ella se dedican dos páginas con muy poco texto, tres imágenes (la misma que la de la revista *Werk* del patio de acceso formado por las tres alas, la del ala principal desde la costa y la del invernadero) y una planta en negativo (la misma que la publicada en *Arkitektur*).

Tobias Faber se refiere a la casa en diferentes apartados de su monografía. Primero en la introducción, donde describe alguno de los emplazamientos donde a Jacobsen le ha tocado construir casas unifamiliares. Explica que, junto con la casa Møller, la Rüthwen-Jürgensen pretende aprovechar su posición respecto a las vistas espectaculares del estrecho de Øresund, como se demuestra en el ala de estar.

El número de viviendas unifamiliares construidas en los últimos años demuestran claramente la capacidad de Jacobsen de crear una relación íntima entre su arquitectura y el paisaje danés. Todas estas viviendas son de un diseño muy personal en que las condiciones topográficas, las vistas y la vegetación existentes de la obra se tienen en cuenta. La fuerte pendiente del terreno rige el diseño de sus casas en Holte en 1954 [Simony], en Kalundborg en 1956 [Upton-Hansen], en Prinsessestien, Lyngby, en 1959 [Siesby] y en Mosehøjvej, Ordrup, en 1960 [Jensen]. También se hace un muy buen uso de la posición privilegiada de dos grandes obras situadas en la costa de Øresund: la casa C.A. Møller de 1951 y la casa Rüthwen-Jürgensen de 1956. En ambos casos, se quieren ofrecer las mejores vistas posibles hacia el este a través del estrecho y, al mismo tiempo, aprovechar al máximo el sol del atardecer, y estos requisitos conllevan soluciones proyectuales de un interés particular. En el caso de la Rüthwen-Jürgensen, la disposición del ala de la sala de estar da lugar a una serie de interiores vinculados.

Después le dedica seis páginas en el apartado de casas unifamiliares, donde aparece un pequeño texto descriptivo, seis imágenes y la planta baja redibujada, como todos los planos que aparecen en la monografía. En esta planta también hay un cambio en el baño del ala de los dormitorios de los hijos, porque es la misma del catálogo de la exposición *Arne Jacobsen* de 1961. En último lugar, en el apartado de jardines, Faber selecciona dos imágenes que no aparecen en ninguna otra publicación. Se observa el nivel pavimentado de la plataforma y las losas circulares, que conducen sinuosamente desde la terraza a la costa.

Finalmente, la última publicación relevante que muestra la casa Rüthwen-Jürgensen, mientras Jacobsen está aún vivo, es otro catálogo de exposición francés promovido por Poul Erik Skriver. En esa exposición, realizada en 1968, se exhiben once imágenes y una maqueta, a pesar de que en la compilación publicada



36

37

36. Monografia de l'obra de Jacobsen (*Arne Jacobsen*, 1989). **37.** Monografia extensa de l'obra de Jacobsen (*Arne Jacobsen: Aproximación a la obra completa 1950-1971*, 2001).

Anys després de la construcció de la casa i una vegada mort Jacobsen, sorgeixen unes quantes publicacions més, sobretot a partir de la dècada de 1990. En qualsevol de les monografies sobre Jacobsen aquesta casa té una presència destacada, a excepció de l'escrita per Luciano Rubino, on només en fa un petit esment. La monografia de Rubino és la primera a mostrar l'obra completa, ja que les dues anteriors (la de Johan Pedersen i la de Tobias Faber) no en tenen la possibilitat.

Les publicacions que més material aporten de l'obra domèstica de Jacobsen són les monografies de Félix Solaguren-Beascoa[29] **(36-37)** i de la parella danesa Carsten Thau i Kjeld Vindum, que mostren documentació gràfica fins llavors inèdita. De fet, l'anàlisi més completa de la casa Rüthwen-Jürgensen l'han dut a terme els arquitectes Thau i Vindum, que la publiquen primer en la seva monografia el 1998[30] i, vuit anys més tard, en forma d'article a la revista *Casabella.*[31] El text es repeteix però a l'article incorporen més fotografies i documentació. **(38)**

Una altra de les publicacions destacades és la que escriu Michael Sheridan. En el llibre *Room 606*, apareix un article analític que apunta de manera precisa les característiques principals que defineixen la casa Rüthwen-Jürgensen.

> L'exploració de Jacobsen de la transparència interna i la visualització de diferents filtres en l'entorn domèstic arriba a un punt culminant en la casa Jürgensen. [...] La casa per a la família Rüthwen-Jürgensen es va dissenyar pensant a obtenir vistes i aconseguir unir l'habitatge amb el lloc. L'edifici es va construir sobre un sòcol amb vistes a Øresund i organitzat al voltant d'un pati d'entrada emmarcat per un parell d'ales. [...] El pavelló central situat entre les ales, paral·lel a la costa, amplia el sostre inclinat de l'ala dels nens i conté les àrees comunes de cuina, menjador i sales d'estar. Al llarg dels dos costats d'aquest pavelló, entre el pati i la costa, Jacobsen crea unes finestres en franges que reflecteixen el contrast entre la natura conreada i el mar salvatge. [...] Jacobsen es va adonar del poder dels contrastos; les seves juxtaposicions del món de la natura i de formes abstractes només serveixen per augmentar l'efecte de tots dos mons. En aquest sentit, va ser un dels arquitectes veritablement orgànics del segle xx, que mostra la seva veneració per la natura mitjançant la creació de diverses vitrines que emmarquen el caràcter incontrolable i irregular del món natural.[32]

Així, quaranta anys després de construir-la, la presència que exerceix la casa en les publicacions la converteix en un dels projectes que millor exemplifica l'època de maduresa de l'arquitecte. És una casa de referència que mostra els principals conceptes utilitzats al llarg de tota la seva carrera. Entre aquestes estratègies, la que es repeteix amb més freqüència és la de cobertes obliqües:[33] plans inclinats que es trenquen per buscar la llum i que s'enfoquen a les bones vistes. Aquesta

29. SOLAGUREN-BEASCOA, Félix. "1956 Casa Jürgensen: Vedbaek, Copenhague". A: *Arne Jacobsen*. Barcelona: Gustavo Gili, 1989, pàgines 48-51. "1956 Casa Rüthwen-Jürgensen". A: *Arne Jacobsen: Aproximación a la obra completa 1950-1971*. Barcelona: Fundación Caja de arquitectos, Colección Arquíthemas, número 8, 2001, pàgines 16, 118-123.

30. THAU, Carsten; VINDUM, Kjeld. "The Rüthwen-Jürgensen house". A: *Arne Jacobsen*. København: Arkitektens Forlag, Danish Architectural Press, 1998, pàgines 356-361.

31. THAU, Carsten; VINDUM, Kjeld. "Arne Jacobsen: The Rüthwen-Jürgensen House: Piano obliquo. Oblique Plane". *Casabella*, 2006, número 746, pàgines 46-53, 103-104.

32. SHERIDAN, Michael. "Works: vitrines". A: *Room 606: The SAS House and the work of Arne Jacobsen*. London: Phaidon Press Limited, 2003, pàgines 127-139. (Traducció de l'autora).

33. VINDUM, Kjeld. "Oblique intermezzo". A: *Arkitekten Arne Jacobsen 1902-1971*. København: 1990, pàgines 57-60. [Traduït al castellà: "Intermezzo oblicuo". *Arne Jacobsen*. Madrid: MOPT. op. cit., pàgines 65-68.] TØJNER, Poul Erik. "Henning Simony: Novo's supervisor for the building jobs". A: *Arne Jacobsen: Architect & Designer*. København: Dansk Design Centre, 1999, pàgina 62. ALMONACID, Rodrigo. "Arne Jacobsen: arquitectura y paisaje". A: *4 centenarios: Arne Jacobsen*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2002, pàgines 15-35.

sólo aparecen tres imágenes (la del ala principal desde la playa, la del invernadero y la del patio de acceso). El catálogo consta de una pequeña introducción general acompañada por una serie de imágenes, sin texto alguno ni documentación gráfica.

Años después de la construcción de la casa y una vez fallecido Jacobsen, surgen varias publicaciones más, sobre todo a partir de la década de 1990. En cualquiera de las monografías sobre Jacobsen esta casa tiene una presencia destacada, a excepción de la escrita por Luciano Rubino, donde sólo hace una pequeña mención. La monografía de Rubino es la primera en mostrar la obra completa, puesto que las dos anteriores (la de Johan Pedersen y la de Tobias Faber) no tienen la posibilidad.

Las publicaciones que más material aportan de la obra doméstica de Jacobsen son las monografías de Félix Solaguren-Beascoa y de la pareja danesa Carsten Thau y Kjeld Vindum, que muestran documentación gráfica hasta entonces inédita. De hecho, el análisis más completo de la casa Rüthwen-Jürgensen lo han llevado a cabo los arquitectos Thau y Vindum, que la publican primero en su monografía en 1998 y, ocho años más tarde, en forma de artículo en *Casabella*. El texto se repite pero en el artículo incorporan más fotografías y documentación.

Otra de las publicaciones destacadas es la que escribe Michael Sheridan. En el libro *Room 606*, aparece un artículo analítico que apunta de manera precisa las características principales que definen la casa Rüthwen-Jürgensen.

La exploración de Jacobsen de la transparencia interna y la visualización de diferentes filtros en el entorno doméstico llega a un punto culminante en la casa Jürgensen. [...] La casa para la familia Rüthwen-Jürgensen se diseñó pensando en obtener vistas y conseguir unir la vivienda con el lugar. El edificio se construyó sobre un zócalo con vistas a Øresund y organizado alrededor de un patio de entrada enmarcado por un par de alas. [...] El pabellón central situado entre las alas, paralelo a la costa, amplía el techo inclinado del ala de los niños y contiene las áreas comunes de cocina, comedor y salas de estar. A lo largo de los dos lados de este pabellón, entre el patio y la costa, Jacobsen crea unas ventanas en franjas que reflejan el contraste entre la naturaleza cultivada y el mar salvaje. [...] Jacobsen se dio cuenta del poder de los contrastes; sus yuxtaposiciones del mundo de la naturaleza y de formas abstractas sólo sirven para aumentar el efecto de los dos mundos. En este sentido, fue uno de los arquitectos verdaderamente orgánicos del siglo xx, que muestra su veneración por la naturaleza mediante la creación de varias vitrinas que enmarcan el carácter incontrolable e irregular del mundo natural.

Así, cuarenta años después de construirla, la presencia que ejerce la casa en las publicaciones la convierte en uno de los proyectos que mejor ejemplifica la época de madurez del arquitecto. Es una casa de referencia que muestra los principales conceptos utilizados a lo largo de su carrera. Entre estas estrategias, la que se repite con más frecuencia es la de cubiertas oblicuas: planos inclinados que se rompen para buscar la luz y que se dirigen a las buenas vistas. Esta es la estrategia que más va unida a la arquitectura de Jacobsen. Las cubiertas de la Rüthwen-Jürgensen se asimilan a las

38. Publicació de la casa feta per Thau i Vindum en la seva monografia i en un article vuit anys més tard (*Arne Jacobsen*, Thau, Vindum, 1998; *Casabella*, 2006).

és l'estratègia que indissociablement va unida a l'arquitectura de Jacobsen. Les cobertes de la Rüthwen-Jürgensen s'assimilen a les de les cases Søholm, Møller o Simony. Alguns dels articles les emparenten amb l'arquitectura dels espanyols Corrales i Molezún, Sáenz de Oíza i De la Sota, o, fins i tot, amb la de Melnikov i amb els conceptes del *neoplasticisme* de Mondrian i Van Doesburg.

> La coberta simètrica a dues aigües [...] resulta molt tancada, estàtica, centralitzada i gradual. En canvi, un gran pla oblic pot ser molt emocionant i molt modern, i Jacobsen ho sabia des que va visitar l'Exposició de París de 1925 i va contemplar el pavelló de Melnikov. És cert que Jacobsen no refusava la tradició i que estimava l'arquitectura popular, d'aquí que intentés un compromís entre modernitat i tradició o entre modernitat i regionalisme, o, millor, entre racionalitat universal i irracionalitat singular.[34]

En la mateixa línia, Juan Antonio Cortés també incideix en el tema de la coberta com a tret distintiu de l'arquitectura de Jacobsen. Els plans oblics permeten reflexionar sobre la relació entre modernitat i tradició en les obres:

> Jacobsen va introduir el pla oblic de coberta com l'element que trencava amb la uniformitat canònica del sostre pla modern i entroncava amb un tret característic de l'arquitectura domèstica tradicional (no mediterrània). Però el que és transcendent és que ho va fer de manera que la seva arquitectura continués sent moderna. [...] Això ho va aconseguir independitzant cada faldó com un pla autònom i tenint present amb tota probabilitat el pavelló de París de Melnikov.[35]

Altres textos destaquen de la casa la configuració al voltant del pati[36] i la relació amb l'entorn.[37] De fet, l'estratègia d'implantació utilitzada es repeteix en la majoria de cases unifamiliars aïllades. La creació d'un pati serveix per assentar-se al lloc i proporcionar una dualitat d'espais existents en les seves cases. La part que forma el recinte permet establir una protecció i recolliment respecte a l'accés, mentre que la part oposada estableix un contacte directe amb l'exterior. Aquests mecanismes de recinte (pati) i de mirador (pavelló) converteixen la Rüthwen-Jürgensen en el model que exemplifica el que és domèstic per a Jacobsen.

> El pati és un element fonamental de la casa Rüthwen-Jürgensen. Està delimitat per tres cossos que es maclen i s'articulen d'acord amb la topografia del solar i amb l'orientació. Jacobsen recorre a elements prefabricats i lleugers com a recurs constructiu que complementa amb el disseny del mobiliari de l'interior. La casa té prop de 400m² i es va construir per a un matrimoni amb tres fills. L'ala nord conté les habitacions dels fills i convidats. En el cos sud s'ubica el dormitori i despatx del matrimoni. L'element que els uneix és el que es destina a zona de dia. Com en la casa Kokfelt, el pla inclinat de la coberta defineix el seu perfil més característic. Amb aquesta inclinació jerarquitza els diferents àmbits de l'interior. La peça de l'estar té més alçada. La transparència també és important. Els finestrals correguts sobre el pati són unes vitrines plenes d'objectes que filtraran la llum de l'oest, mentre que per a la façana oposada sempre tindrem present el mar veí.[38]

34. VALDÉS; Alfonso. "Jacobsen 4-España 4". *Arquitectura COAM*. Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, març-juny 1990, número 283-284, pàgina 140. (Traducció de l'autora).

35. CORTÉS, Juan Antonio. "A vueltas con Melnikov". [1993]. A: *Lecciones de equilibrio*. Barcelona: Fundación Caja de arquitectos, Colección la cimbra, número 2, 2006, pàgina 125. (Traducció de l'autora).

36. CAPITEL, Antón. *La arquitectura del patio*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005, pàgines 179-181.

37. FABER, Tobias. *A history of Danish architecture*. op. cit., pàgines 216-217.

38. SOLAGUREN-BEASCOA, Félix. *Arne Jacobsen: La gran lección nórdica*. Cádiz: Arquitectos de Cádiz, 2003, pàgina 46. (Traducció de l'autora).

de las casas Søholm, Møller o Simony. Algunos otros artículos relacionan esas cubiertas con la arquitectura de los españoles Corrales y Molezún, Sáenz de Oíza y De la Sota, o, incluso, con Melnikov y los conceptos del *neoplasticismo* de Mondrian y Van Doesburg.

La cubierta simétrica a dos aguas [...] resulta muy cerrada, estática, centralizada y gradual. Sin embargo, un gran plano oblicuo puede ser muy emocionante y muy moderno, y Jacobsen lo sabía desde que visitó la Exposición de París de 1925 y contempló el pabellón de Melnikov. Cierto que Jacobsen no rechazaba la tradición y que amaba la arquitectura popular, de ahí que intentara un compromiso entre Modernidad y Tradición o entre Modernidad y Regionalismo, o, mejor, entre Racionalidad Universal e Irracionalidad Singular.

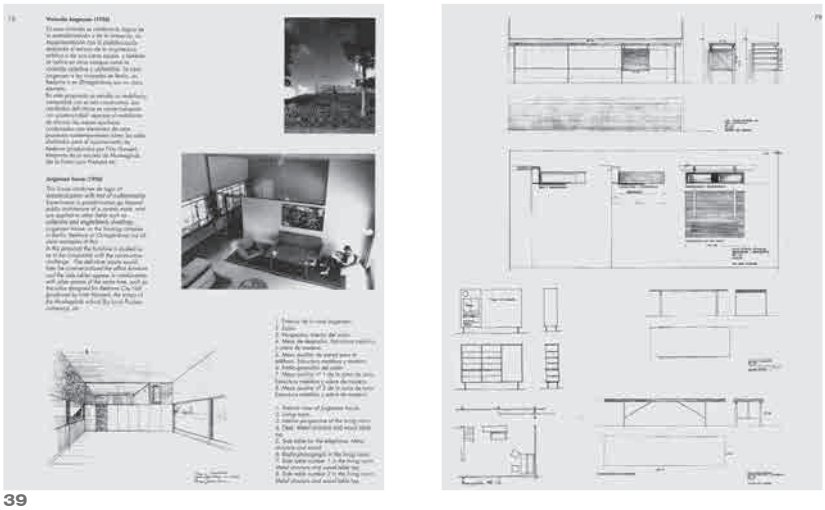
En la misma línea, Juan Antonio Cortés también incide en el tema de la cubierta como elemento distintivo de la arquitectura de Jacobsen. Los planos oblicuos permiten reflexionar sobre la relación entre modernidad y tradición en las obras:

Jacobsen introdujo el plano oblicuo de cubierta como el elemento que rompía con la uniformidad canónica del techo plano moderno y entroncaba con un rasgo característico de la arquitectura doméstica tradicional (no mediterránea). Pero lo transcendental es que lo hizo de modo que su arquitectura siguiera siendo moderna. [...] Esto lo logró independizando cada faldón como plano autónomo y teniendo presente con toda probabilidad el pabellón de París de Melnikov.

Otros textos destacan de la casa la configuración alrededor del patio y la relación con el entorno. De hecho, la estrategia de implantación utilizada se repite en la mayoría de casas unifamiliares aisladas. La creación de un patio sirve para asentarse en el lugar y proporcionar una dualidad de espacios muy comunes en sus casas. La parte que forma el recinto permite establecer una protección y recogimiento respecto al acceso, mientras que la parte opuesta establece un contacto directo con el exterior. Estos mecanismos de recinto (patio) y de mirador (pabellón) convierten la Rüthwen-Jürgensen en el modelo que ejemplifica lo doméstico para Jacobsen.

El patio es un elemento fundamental de la vivienda Rüthwen-Jürgensen. Está delimitado por tres cuerpos que se maclan y se articulan de acuerdo con la topografía del solar y con la orientación. Jacobsen recurre a elementos prefabricados y ligeros como recurso constructivo que será complementado con el diseño del mobiliario del interior. La casa tiene cerca de 400 m² y se realizó para un matrimonio con tres hijos. El ala norte contiene las habitaciones de los hijos e invitados. En el cuerpo sur se ubicará el dormitorio y despacho del matrimonio. El elemento que los une será el destinado a zona de día. Como en la casa Kokfelt, el plano inclinado de la cubierta define su perfil más característico. Con esta inclinación jerarquiza los distintos ámbitos del interior. La pieza del estar contará con una altura mayor. La transparencia también será importante. Los ventanales corridos sobre el patio serán unas vitrinas llenas de objetos que filtrarán la luz del oeste, mientras que por la fachada opuesta siempre tendremos presente el mar vecino.

Finalmente, y en otro nivel, las publicaciones también acostumbran a destacar de la casa el diseño de los detalles y del mobiliario, que intentan combinar la es-



39

40

39. Publicació que destaca el mobiliari dissenyat per la casa (*Jacobsen*, Clásicos del diseño, 1991). **40.** La casa Rüthwen-Jürgensen apareix com una de les obres que representa la utilització de les vitrines (*Room 606*, 2003).

Finalment, i a un altre nivell, les publicacions també acostumen a destacar de la casa el disseny dels detalls i del mobiliari,[39] que intenten combinar l'estandardització i l'artesania. De fet, aquest és un dels trets de l'arquitectura de Jacobsen: la unió dels postulats ortodoxos més moderns amb els de la tradició danesa. Pel que fa als detalls, la Rüthwen-Jürgensen és un exemple d'experimentació de la prefabricació i seriació en l'àmbit unifamiliar, bàsicament en la composició de la façana, com també les agrupacions coetànies Jespersen & Søn a Ørnegårdsvej i Hansaviertel. Tot i que amb mitjans artesanals, s'intenta reproduir la seriació pròpia dels murs cortina dels edificis públics. **(39)**

Pel que fa al mobiliari, algunes de les peces que es col·loquen a la casa són de nova creació; sobretot taules, prestatges i calaixeres de fusta. La majoria es comercialitzen amb posterioritat com a mobiliari d'oficina que combina perfils metàl·lics amb elements de fusta. Aquestes peces es complementen amb models realitzats per a altres projectes, com ara els llums de l'escola Munkegård, situats als murs exteriors; un dels llums per a l'Hotel Royal SAS, col·locat sobre la taula del menjador; les cadires *Grand Prix* de 1957, o els sofàs sèrie 33, de 1956, col·locats a l'Ajuntament de Rødovre i al SAS.

Les diferents urnes de vidre que Jacobsen incorpora a l'interior de la casa són les que susciten més comentaris.[40] Aquests elements especials adopten una formalització similar per a dos usos diferents: una vitrina expositiva d'objectes i un hivernacle. **(40)**

La voluntat d'incorporar a la casa aquests elements singulars no entra en contradicció amb l'ordre ni amb la modulació. La rigidesa que sovint s'associa a la prefabricació no és el que persegueix Jacobsen, sinó que busca l'adaptació de l'ordre, el que Aalto anomena "estandarització flexible".[41] En definitiva, sotmet el projecte de la casa a un rigor que s'adapta a les necessitats del lloc i del programa.

Així doncs, les característiques que les publicacions senyalen de la casa Rüthwen-Jürgensen són l'emplaçament, la inclinació de les cobertes, la disposició del pati, la distribució del programa i els elements dissenyats. No n'hi ha cap que tracti l'evolució del projecte, ni el lliga als projectes coetanis, ni la considera una casa representativa. Tot i que per les estratègies que s'hi utilitzen, pot arribar a ser el projecte que exemplifiqui millor el model de casa per Jacobsen.

tandarización y la artesanía. De hecho, este es uno de los dispositivos de la arquitectura de Jacobsen: la unión de los postulados ortodoxos más modernos con los de la tradición danesa. En cuanto a los detalles, la Rüthwen-Jürgensen es un ejemplo de experimentación de la prefabricación y seriación en el ámbito unifamiliar, básicamente en la composición de la fachada, como también las agrupaciones coetáneas Jespersen & Søn en Ørnegårdsvej y Hansaviertel. Se intenta reproducir la seriación propia de los muros cortina de los edificios públicos, aunque con medios artesanales.

En cuanto al mobiliario, algunas de las piezas que se colocan en la casa son de nueva creación; sobre todo mesas, estantes y cajoneras de madera. La mayoría se comercializan con posterioridad como mobiliario de oficina que combina perfiles metálicos con elementos de madera. Estas piezas se complementan con modelos realizados para otros proyectos, como por ejemplo las luminarias de la escuela Munkegård, situadas en los muros exteriores; una de las lámparas para el Hotel Royal SAS, colocada sobre la mesa del comedor; las sillas *Grand Prix* de 1957, o los sofás serie 33, de 1956, colocados en el Ayuntamiento de Rødovre y en el SAS.

Las diferentes urnas de vidrio que Jacobsen incorpora en el interior de la casa son las que suscitan más comentarios. Estos elementos especiales adoptan una formalización similar para dos usos diferentes: una vitrina expositiva de objetos y un invernadero.

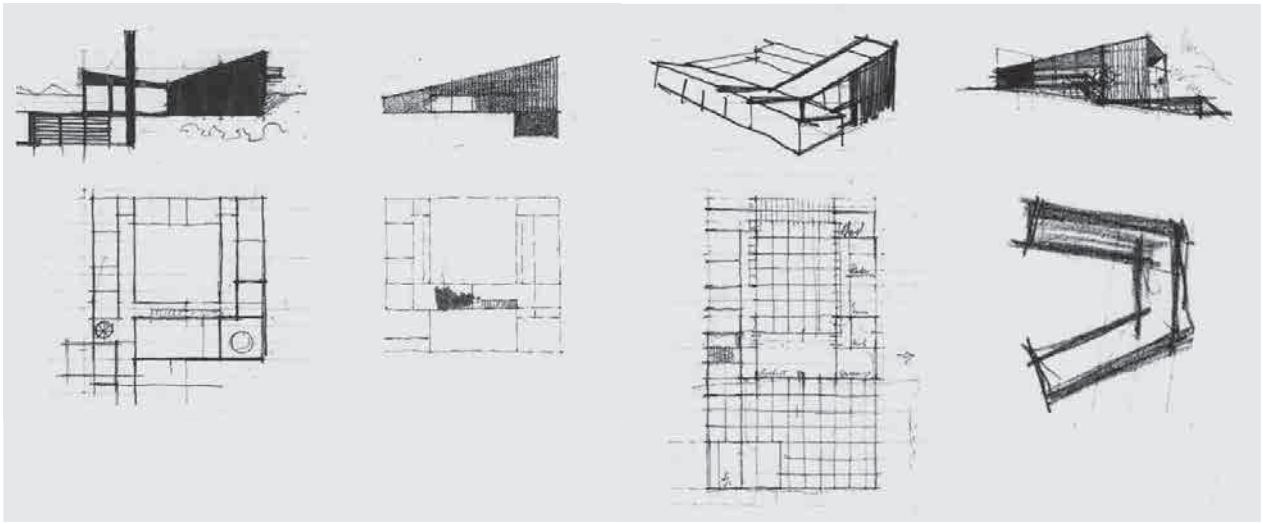
La voluntad de incorporar estos elementos singulares en la casa no entra en contradicción ni con el orden ni con la modulación. La rigidez que a menudo se asocia a la prefabricación no es lo que persigue Jacobsen, sino que busca la adaptación del orden, lo que Aalto denomina "estandarización flexible". En definitiva, somete al proyecto de la casa a un rigor que se adapta a las necesidades del lugar y del programa.

Así pues, las características que las publicaciones señalan de la casa Rüthwen-Jürgensen son el emplazamiento, la inclinación de las cubiertas, la disposición del patio, la distribución del programa y los elementos diseñados. No hay ninguna que aborde la evolución del proyecto, ni su relación con los proyectos coetáneos, ni se considera una casa representativa. Aunque por las estrategias que se utilizan, puede llegar a ser el proyecto que ejemplifique mejor el modelo de casa para Jacobsen.

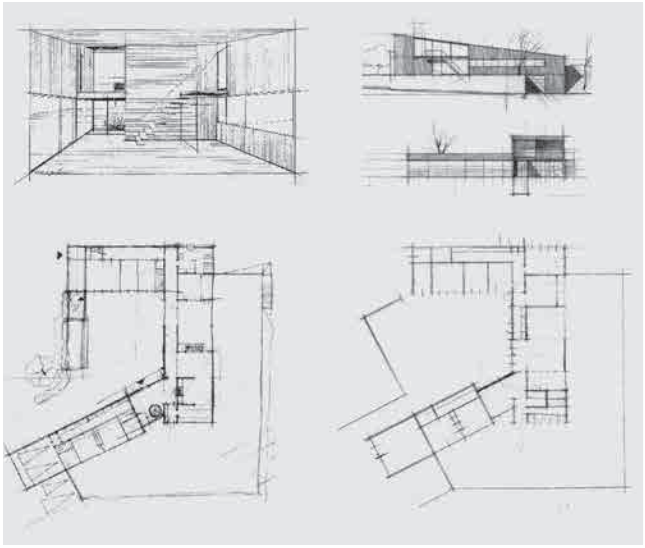
39. SOLAGUREN-BEASCOA, Félix." Vivienda Jurgensen (1956)". *Jacobsen*. op. cit., pàgines 78-79. RINALDI, Titti. *Arne Jacobsen: Ironica perfezzione*. Venezia: Marsilio, 2005.

40. SHERIDAN, Michael. "Works: vitrines". op. cit.

41. AALTO, Alvar. "El peldaño flexible". A: SCHILDT, Göran. *Alvar Aalto de palabra y por escrito*. Madrid: El Croquis Editorial, 2000, pàgines 227-231.



41



42

41. Primer grup d'esbossos de la casa Rüthwen-Jürgensen (*Danmarks Kunstbibliotek*; muntatge de l'autora). **42.** Segon grup format per croquis fets amb més precisió (*Danmarks Kunstbibliotek*; muntatge de l'autora).

ANÀLISI

Referències documentals

El material original del projecte de la casa Rüthwen-Jürgensen està dipositat a l'arxiu de la Biblioteca Nacional d'art danès (Danmarks Kunstbibliotek), dins la col·lecció de dibuixos arquitectònics (Samlingen af Arkitekturtegninger) de Copenhaguen. Aquest arxiu es crea el 1758 i s'uneix a la Reial Acadèmia Danesa de Belles Arts; on s'hi troben recopilats els plànols de l'arquitectura danesa més representativa d'entre 1650 i 2000. En l'actualitat depèn de l'arxiu del Ministeri de Cultura danès.

Quan Arne Jacobsen mor, es dóna la major part del seu llegat (plànols, maquetes, fotografies, aquarel·les, quaderns, etc.) a la Biblioteca Nacional. Tot i així, una petita part del material dels seus últims projectes queda a mans de la firma Dissing+Weitling,[42] formada pels antics col·laboradors encarregats de continuar les obres engegades. Una altra petita part, formada per alguns dibuixos, aquarel·les i quaderns de viatge, el mateix Jacobsen la regala a clients i familiars.

El material existent de la casa Rüthwen-Jürgensen s'ha consultat íntegrament a l'arxiu de la Biblioteca Nacional d'art danès. Les carpetes corresponents a la documentació de la casa són les 538 Map9, 547 Map9 i 547 Map9a, tot i que en cada una es barregen documents d'altres projectes de Jacobsen. En les tres carpetes es conserven 164 plànols amb la numeració 18894 (de la *a* a la *dn*), 23396 (de la *a* a la *k*) i uns quants sense numerar.[43] A més dels plànols també es guarden a l'arxiu un conjunt de nou fotografies, la majoria preses quan la casa ja està habitada pels propietaris. Una d'aquestes fotografies és de la maqueta del projecte (que es conserva a l'arxiu amb el codi 1742), feta amb petites variacions respecte de la versió construïda.

Tot aquest material és el punt de partida de l'estudi de la casa. Amb ell s'estableix una sèrie ordenada de croquis i plànols segons l'evolució del projecte de la casa durant quatre anys. Durant el primer any es desenvolupen els conceptes bàsics i en els tres següents es materialitzen. El projecte passa per diferents versions, que es poden ordenar en un total de sis grups.

En primer lloc, es reconeix un grup format per nou croquis de característiques similars. Tots es dibuixen en fulls DIN A4 de quadres, sense més mides que la modulació del paper. Es fan per temptejar les idees incipients en abstracte. No es fa cap referència a l'emplaçament, fet que sembla indicar que Jacobsen no coneix la parcel·la, encara que coneix bé la zona perquè treballa en la casa Møller dos anys abans. Aquests dibuixos no estan datats, però pel seu grau de desenvolupament són anteriors al 18 d'agost de 1954 (data que consta en els primers plànols de volumetria). **(41)**

El segon grup de croquis, encara anterior al 18 d'agost de 1954, està format per dibuixos fets amb més precisió, proporcionats i a escala. Tots fan referència a

42. Dissing+Weitling Arkitektfirma la funden l'any 1971 dos dels col·laboradors i socis de Jacobsen més destacats: Hans Dissing i Otto Weitling.

43. Aquest codi numèric i alfabètic correspon a la catalogació duta a terme per l'arxiu de la Biblioteca Nacional d'art danès. S'estableix un número per identificar cada projecte (tot i que excepcionalment la casa Rüthwen-Jürgensen en té dos: 18894 i 23396), acompanyat per una lletra que li dóna un codi únic (seguint l'alfabet danès amb la incorporació de tres vocals æ, ø, å després de la z). D'aquesta manera l'ordre atorgat a cada plànol és aleatori i no correspon a una ordenació cronològica, amb l'única intenció de registrar qualsevol dels documents que es troben a l'arxiu.

ANÁLISIS

Referencias documentales

El material original del proyecto de la casa Rüthwen-Jürgensen está depositado en el archivo de la Biblioteca Nacional de arte danés (Danmarks Kunstbibliotek), dentro de la colección de dibujos arquitectónicos (Samlingen af Arkitekturtegninger) de Copenhague. Este archivo se crea en 1758 y se une a la Real Academia Danesa de Bellas artes; donde se encuentran recopilados los planos de la arquitectura danesa más representativa de entre 1650 y 2000. En la actualidad depende del archivo del Ministerio de Cultura danés.

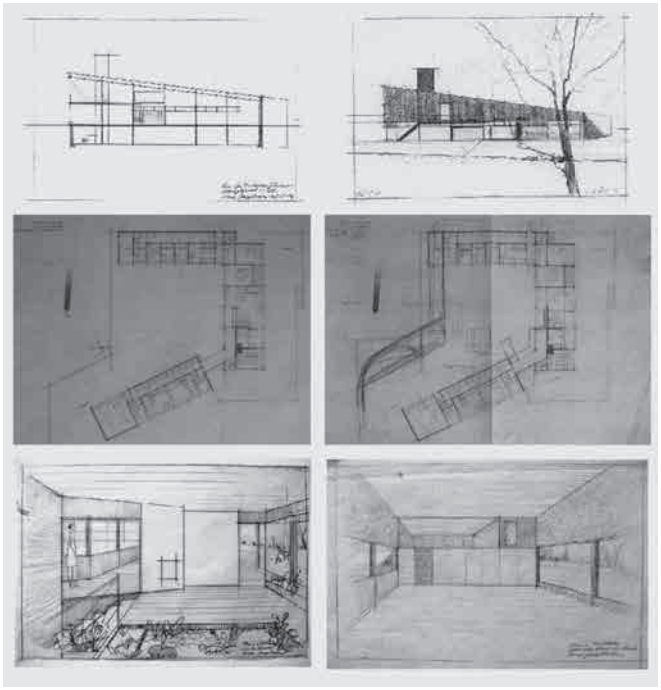
Cuando Arne Jacobsen muere, se da la mayor parte de su legado (planos, maquetas, fotografías, acuarelas, cuadernos, etc.) a la Biblioteca Nacional. Aún así, una pequeña parte del material de sus últimos proyectos queda a manos de la firma Dissing+Weitling, formada por los antiguos colaboradores encargados de continuar las últimas obras. Otra pequeña parte, formada por algunos dibujos, acuarelas y cuadernos de viaje, Jacobsen la regala a clientes y familiares.

El material existente de la casa Rüthwen-Jürgensen se ha consultado íntegramente en el archivo de la Biblioteca Nacional de arte danés. Las carpetas correspondientes a la documentación de la casa son las 538 Map9, 547 Map9 y 547 Map9a, a pesar de que en cada una se mezclan documentos de otros proyectos de Jacobsen. En las tres carpetas se conservan 164 planos con la numeración 18894 (de la *a* a la *dn*), 23396 (de la *a* a la *k*) y unos cuantos sin numerar. Además de los planos también se guardan en el archivo un conjunto de nueve fotografías, la mayoría tomadas cuando la casa ya está habitada por los propietarios. Una de estas fotografías es de la maqueta del proyecto (que se conserva en el archivo con el código 1742), realizada con pequeñas variaciones con respecto a la versión construida.

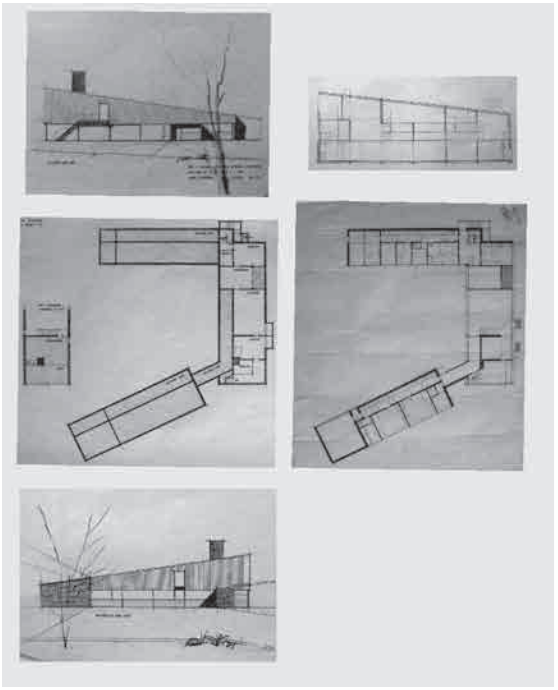
Todo este material es el punto de partida del estudio de la casa. Con él se establece una serie ordenada de croquis y planos según la evolución del proyecto de la casa durante cuatro años. Durante el primer año se desarrollan las ideas de base y durante los tres siguientes se materializa. El proyecto pasa por diferentes versiones, que se pueden ordenar en un total de seis grupos.

En primer lugar, se reconoce un grupo formado por nueve croquis de características similares. Todos se dibujan en hojas DIN A4 de cuadros, sin más medidas que la modulación del papel. Se hacen para tantear las ideas incipientes en abstracto. No se hace ninguna referencia al emplazamiento, hecho que parece indicar que Jacobsen no conoce la parcela, aunque conoce bien la zona porque trabaja en la casa Møller dos años antes. Estos dibujos no están datados, pero por su grado de desarrollo son anteriores al 18 de agosto de 1954 (fecha que consta en los primeros planos de volumetría).

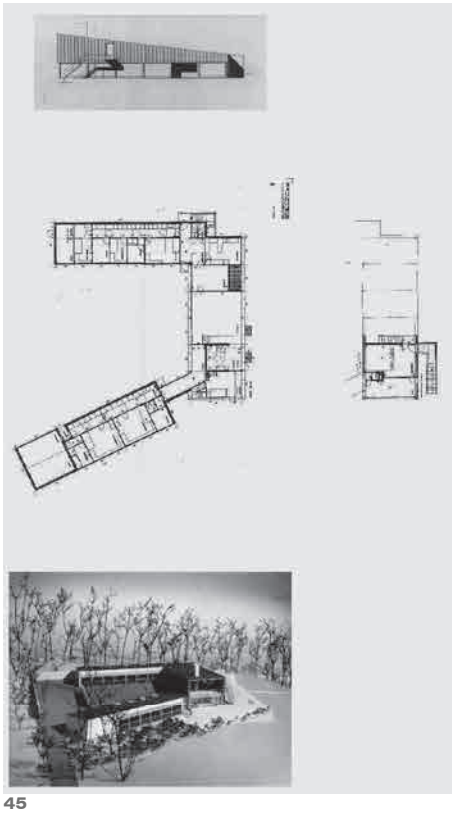
El segundo grupo de croquis, aún anterior al 18 de agosto de 1954, está formado por dibujos hechos con más precisión, proporcionados y a escala. Todos hacen referencia a una planta bastante similar a la definitiva, con varios planteamientos distributivos y de relación con la topografía. La mayoría se han hecho sobre



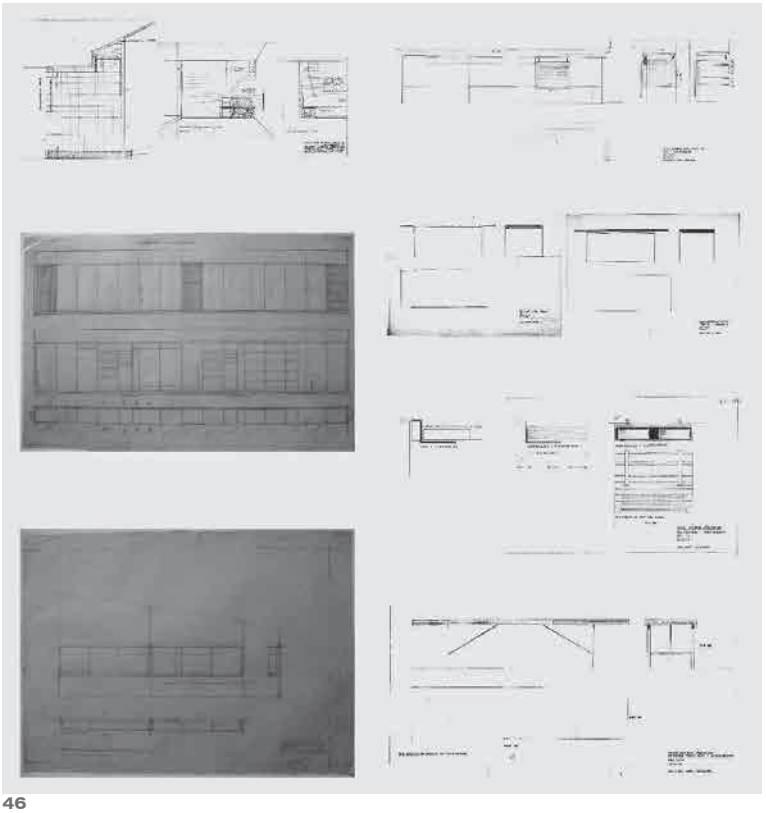
43



44



45



46

43. Tercer grup format per diverses versions del projecte, datades entre el 18 d'agost i el 15 de setembre de 1954 (*Danmarks Kunstbibliotek*; muntatge de l'autora). **44.** Quart grup format per les làmines preparades pels clients, 15 de setembre de 1954 (*Danmarks Kunstbibliotek*; muntatge de l'autora). **45.** Cinquè grup format pels plànols definitius, gener de 1955 (*Danmarks Kunstbibliotek*; muntatge de l'autora). **46.** Sisè grup format pels plànols d'obra, detalls constructius i disseny de mobiliari, fets entre el maig de 1955 i el febrer de 1957 (*Danmarks Kunstbibliotek*; muntatge de l'autora).

una planta força similar a la definitiva, amb diversos plantejaments distributius i de relació amb la topografia. La majoria s'han fet sobre retalls de fulls vegetals, que pertanyen a un rotllo que es talla a mesura que es planteja una proposta. Aquest full serveix de guia per a un nou vegetal que es col·loca a sobre i que permet encaixar la proposta següent. Aquest conjunt de dibuixos són el testimoni de la manera de treballar del despatx a partir del calc i de la comprovació insistent de tots els punts de trobada, visuals i perspectives necessàries per controlar el projecte. **(42)**

El tercer grup està format per una cinquantena de plànols datats entre el 18 d'agost i el 15 de setembre de 1954. Entre aquests plànols es troben una gran quantitat de versions d'alçats i seccions longitudinals, que apareixen com a resultat de la necessitat de resoldre les articulacions entre les peces. Per primera vegada apareix un topogràfic d'emplaçament amb la proposta, que permet comprovar que l'habitatge se situa sobre el petit turó del centre de la parcel·la. Això demostra com Jacobsen, fins a aquest moment, té la parcel·la al cap i hi treballa de memòria. **(43)**

El quart grup està constituït per les cinc làmines, datades el 15 de setembre de 1954, que s'utilitzen per presentar el projecte als clients. La informació que contenen aquestes làmines és la necessària per poder entendre la complexitat del projecte, amb perspectives i les façanes completes de les tres ales. Aquesta informació que ha estat necessària per treballar amb els volums, ja no apareixerà en cap més document. A partir d'aquest moment, es treballen les peces per separat, pensant només en la construcció i no en la comprensió del projecte. **(44)**

Quatre mesos més tard, una vegada consultada la proposta amb els clients, Jacobsen planteja l'entrega final amb sis làmines i la maqueta, elaborades durant el gener de 1955, que consoliden el cinquè grup. Aquest grup pretén ser al màxim d'aclaridor possible i donar la informació per construir el projecte. Per tant, ja no són plànols de comprovació volumètrica, ni de presentació. Es mostra la informació constructiva, estructural i distributiva explicada per separat de cada volum, mentre que en l'entrega anterior la casa es mostra amb voluntat de conjunt. Totes les perspectives i alçats complets que han servit per pensar el projecte queden com a material de treball que no apareix a l'entrega perquè no és necessari per construir l'obra. **(45)**

Finalment, es diferencia un sisè grup de plànols de detalls, realitzat entre el 31 de maig de 1955 i el 12 de febrer de 1957. Recullen els petits canvis que s'han fet durant el transcurs de l'obra, els estudis de detall dels elements més representatius (xemeneia, hivernacle, vitrina, escala, etc.) i el disseny del mobiliari (taula de despatx, tauleta per al telèfon, taules auxiliars, moble per a la ràdio, etc.). **(46)**

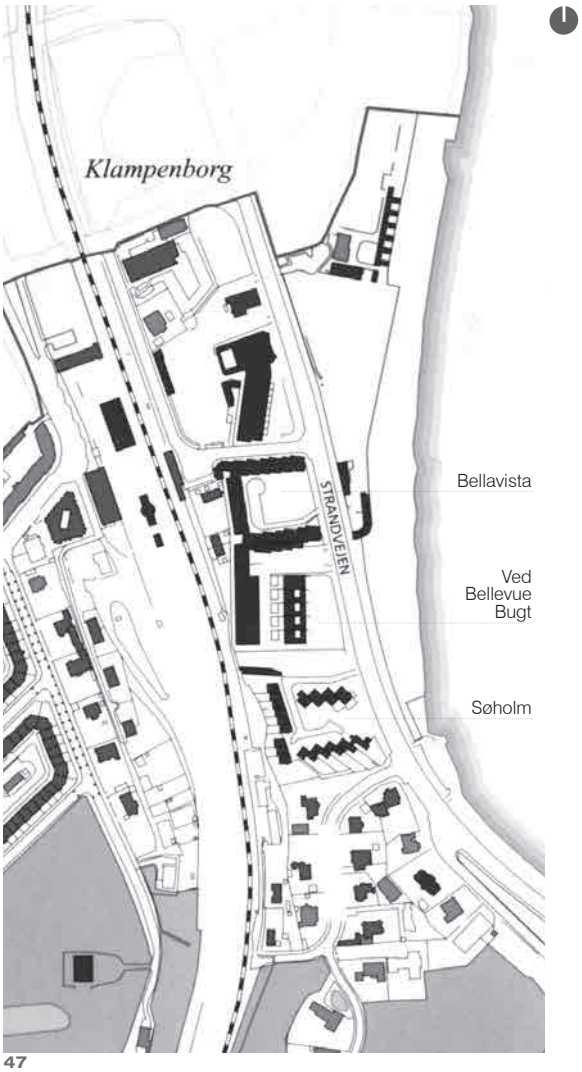
recortes de hojas de papel vegetal, que pertenecen a un rollo que se corta a medida que se van planteando propuestas. Estas hojas sirven de guía para un nuevo vegetal que se coloca encima y que permite encajar la propuesta siguiente. Este conjunto de dibujos son el testigo de la manera de trabajar del despacho, a partir del calco y de la comprobación insistente de todos los puntos de encuentro, visuales y perspectivas necesarias para controlar el proyecto.

El tercer grupo está formado por unos cincuenta planos datados entre el 18 de agosto y el 15 de septiembre de 1954. Entre estos planos se encuentran una gran cantidad de versiones de alzados y secciones longitudinales, que aparecen como resultado de la necesidad de resolver las articulaciones entre las piezas. Por primera vez aparece un topográfico de emplazamiento con la propuesta, que permite comprobar que la vivienda se sitúa sobre el pequeño promontorio en el centro de la parcela. Esto demuestra como Jacobsen, hasta este momento, tiene la parcela en la cabeza y trabaja de memoria.

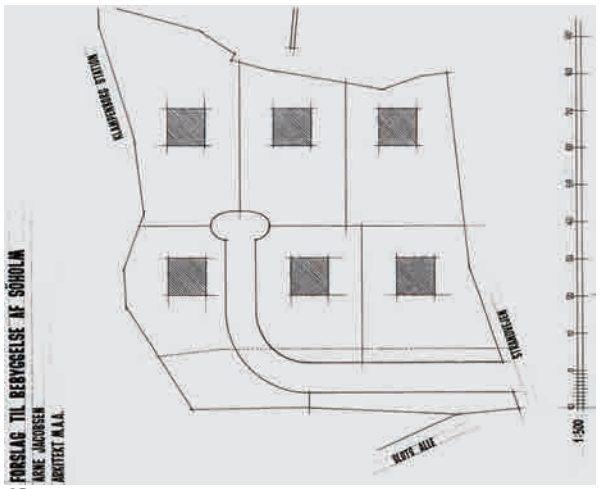
El cuarto grupo está constituido por las cinco láminas, datadas el 15 de septiembre de 1954, que se utilizan para presentar el proyecto a los clientes. La información que contienen estas láminas es la necesaria para poder entender la complejidad del proyecto, con perspectivas y las fachadas completas de las tres alas. Esta información que ha sido necesaria para trabajar con los volúmenes, ya no aparecerá en ningún otro documento. A partir de este momento, se trabajan las piezas por separado, pensando sólo en la construcción y no en la comprensión del proyecto.

Cuatro meses más tarde, una vez consultada la propuesta con los clientes, Jacobsen plantea la entrega final con seis láminas y la maqueta, elaboradas durante enero de 1955, que consolidan el quinto grupo. Este grupo pretende ser el máximo de claro posible y dar la información para construir el proyecto. Por lo tanto, ya no son planos de comprobación volumétrica, ni de presentación. Se muestra la información constructiva, estructural y distributiva explicada por separado de cada volumen, mientras que la entrega anterior se muestra con voluntad de conjunto. Todas las perspectivas y alzados completos que han servido para pensar el proyecto quedan como material de trabajo que no aparece en la entrega porque no es necesario para construir la obra.

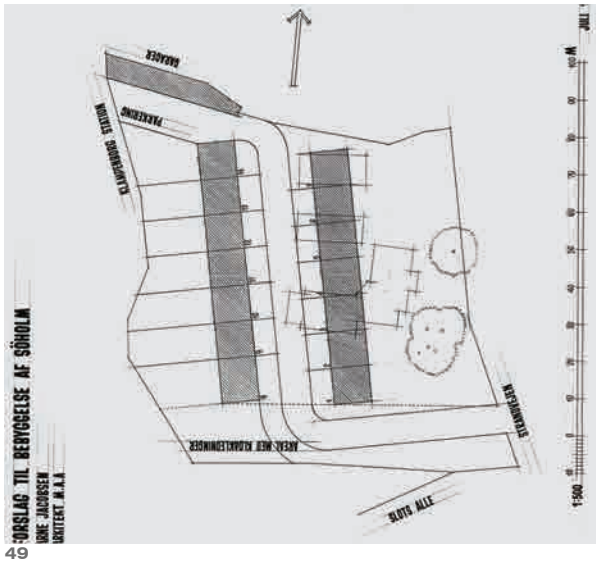
Finalmente, se identifica un sexto grupo de planos de detalles, realizado entre el 31 de mayo de 1955 y el 12 de febrero de 1957. Recogen los pequeños cambios que se han realizado durante el transcurso de la obra, los estudios de detalle de los elementos más representativos (chimenea, invernadero, vitrina, escalera, etc.) y el diseño del mobiliario (mesa de despacho, mesita para el teléfono, mesas auxiliares, mueble para la radio, etc.).



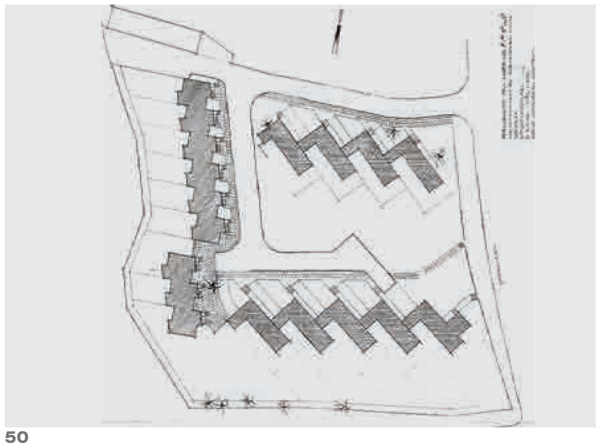
47



48



49



50

47. Plànol de Bellevue, 2004 (*Gentofte Atlas*, 2004). **48.** Proposta inicial d'implantació de cases aïllades a la parcel·la on s'acaba construint l'agrupació Søholm, juliol de 1940 (*548 Map3 23491 r*). **49.** Altra proposta d'implantació a Søholm, juliol de 1940 (*548 Map3 23491 s*).**50.** Proposta a Søholm, amb data 09-11-1949 (*548 Map3 23491 i*).

Els projectes propers Søholm i Møller

A banda dels projectes d'estudiant i dels equipaments que Jacobsen construeix a la zona de Bellevue, interessa aprofundir en les diferents tipologies d'habitatges prèvies a la casa Rüthwen-Jürgensen en un entorn similar. En una àrea acotada, es troben exemples amb condicions de partida semblants a les que tindrà al solar de la Rüthwen-Jürgensen. Cal destacar l'agrupació Søholm i la casa Møller; també els blocs plurifamiliars i les agrupacions unifamiliars de Bellevue. Tot el que Jacobsen experimenta en habit atges propers dóna pistes per entendre els problemes fonamentals que es planteja i amb quins mecanismes els resol.

A Bellevue les construccions residencials se situen en solars veïns, entre la carretera Strandvejen i la via del tren. En total són tres grans parcel·les de característiques i dimensions similars en les quals s'emplacen els apartaments de Bellavista, el bloc i les cases pati Ved Bellevue Bugt i les tres fases de l'agrupació Søholm. **(47)**

Primer construeix el bloc d'apartaments de Bellavista (1931-1934), en forma de U al voltant d'un pati, obert a les bones vistes de l'estret d'Øresund per permetre que la majoria dels apartaments s'orientin a sud-oest. Cada apartament manté una identitat pròpia mitjançant petits desplaçaments que concedeixen una certa independència respecte al veí, una sortida a la terrassa pròpia i la visió del mar.

Sis anys després, el juliol de 1940, Jacobsen es planteja l'ordenació de la resta del terreny situat a sud fins al carrer Slotsallen (que acabaran sent dues parcel·les), llavors amb la presència d'antigues edificacions residencials. Dibuixa les primeres propostes d'implantació però només per a la part de terreny més allunyada dels apartaments de Bellavista, entre Slotsallen i Bellevuekrogen, on acaba construint l'agrupació Søholm. A l'inici planteja unes construccions aïllades i després construccions en filera organitzades en dues franges lineals perpendiculars a la costa i paral·leles als dos braços de Bellavista. Després, les gira 90° i queden les dues franges paral·leles a la costa i a la carretera. Alguna de les propostes les extrapola també a la parcel·la buida que queda entre Søholm i Bellavista, on més tard construeix Ved Bellevue Bugt. **(48-49)**

No es fins l'abril de 1947 que dibuixa el plànol d'emplaçament de tot el conjunt, on l'agrupació Søholm i l'agrupació Ved Bellevue Bugt adopten una volumetria en U similar a la dels apartaments de Bellavista, amb dos volums perpendiculars a la costa i un de paral·lel. Amb aquest criteri ja no es planteja gaires variacions a l'agrupació Søholm. Manté l'esquema en U format per tres franges lineals, tot i que ajusta una tipologia diferent per a cada franja. **(50)**

L'agrupació Søholm és un projecte que té sobre la taula quinze anys, des de 1940 fins a 1955. Just abraça el període després de la Segona Guerra Mundial i l'inici de la casa Rüthwen-Jürgensen. En la primera fase construeix Søholm I, un conjunt de cinc habitatges unifamiliars en crugia, tot i que als primers croquis n'apareixen set. En la segona fase fa Søholm II, nou cases unifamiliars separades en un grup de tres i un de sis, que formen un conjunt paral·lel a la costa i al tren. A l'inici, Søholm II està formada només pel grup de sis, tot i que, cap a finals de 1949, Jacobsen no fa arribar Søholm I a la via del tren, sinó que és Søholm II, que s'encarrega de delimitar el conjunt. D'aquesta manera, la segona fase actua de barrera del tren amb una façana més alta i contundent que la resta. Fins i tot, la ruptura en dos grups s'entén com una resposta a les agrupacions Søholm I i Søholm III, l'última intervenció.

Los proyectos cercanos Søholm y Møller

A parte de los proyectos de estudiante y de los equipamientos que Jacobsen construye en la zona de Bellevue, interesa ahondar en las diferentes tipologías de viviendas previas a la casa Rüthwen-Jürgensen en un entorno similar. En un área acotada, se encuentran ejemplos con condiciones de partida parecidas a las que tendrá el solar de la Rüthwen-Jürgensen. Convienen destacar la agrupación Søholm y la casa Møller; también los bloques plurifamiliares y las agrupaciones unifamiliares de Bellevue. Todo lo que Jacobsen experimenta en viviendas cercanas da pistas para entender los problemas fundamentales que se plantea y con qué mecanismos los resuelve.

En Bellevue las construcciones residenciales se sitúan en solares vecinos, entre la carretera Strandvejen y la vía del tren. En total son tres grandes parcelas de características y dimensiones similares en las cuales se emplazan los apartamentos de Bellavista, el bloque y las casas patio Ved Bellevue Bugt y las tres fases de la agrupación Søholm.

Primero construye el bloque de apartamentos de Bellavista (1931-1934), en forma de U alrededor de un patio, abierto a las buenas vistas del estrecho de Øresund, para permitir que la mayoría de los apartamentos se orienten a suroeste. Cada apartamento mantiene una identidad propia mediante pequeños desplazamientos que conceden una cierta independencia respecto al vecino, una salida a la terraza propia y la visión del mar.

Seis años después, en julio de 1940, Jacobsen se plantea la ordenación del resto del terreno situado a sur hasta la calle Slotsallen (que acabarán siendo dos parcelas), entonces con la presencia de antiguas edificaciones residenciales. Dibuja las primeras propuestas de implantación pero sólo para la parte de terreno más alejada de los apartamentos de Bellavista, entre Slotsallen y Bellevuekrogen, donde acaba construyendo la agrupación Søholm. Al inicio plantea unas construcciones aisladas y después construcciones en hilera organizadas en dos franjas lineales perpendiculares a la costa y paralelas a los dos brazos de Bellavista. Después, las gira 90° y quedan las dos franjas paralelas a la costa y a la carretera. Alguna de las propuestas las extrapola también a la parcela vacía que queda entre Søholm y Bellavista, donde más tarde construye Ved Bellevue Bugt.

No es hasta abril de 1947 que dibuja el plano de emplazamiento de todo el conjunto, donde la agrupación Søholm y la agrupación Ved Bellevue Bugt adoptan una volumetría en U similar a la de los apartamentos de Bellavista, con dos volúmenes perpendiculares a la costa y uno paralelo. Con este criterio ya no se plantean muchas variaciones a la agrupación Søholm. Mantiene el esquema en U formato por tres franjas lineales, a pesar de que ajusta una tipología diferente para cada franja.

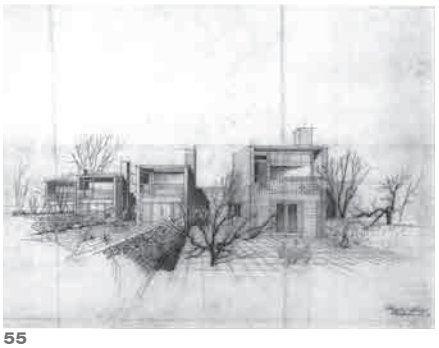
La agrupación Søholm es un proyecto que tiene sobre la mesa quince años, desde 1940 hasta 1955. Justo abarca el periodo después de la Segunda Guerra Mundial y el inicio de la casa Rüthwen-Jürgensen. En la primera fase construye Søholm I, un conjunto de cinco viviendas unifamiliares en crujía, a pesar de que en los primeros croquis aparecen siete. En la segunda fase hace Søholm II, nueve casas unifamiliares separadas

51

52

53

54



55

56

57

51. Søholm I (*Danmarks Kunstbibliotek*). **52.** Fotografia de Søholm II des de Søholm I (*Danmarks Kunstbibliotek*). **53.** Søholm III i de fons Søholm II (*Danmarks Kunstbibliotek*). **54.** Perspectiva de Søholm I des del carrer d'accés, 1947 (*548 Map3 23491 aæ*). **55.** Perspectiva de Søholm I des del jardí al sud-est, 1947 (*548 Map3 23491 aoe*). **56.** Perspectiva del conjunt Søholm (*548 Map3 23491 aå*). **57.** Plànol de l'agrupació Søholm, 4 de setembre de 1956 (*548 Map3 23491 I*).

L'agrupació de les quatre cases unifamiliars Søholm III comença sent una repetició de la tipologia de Søholm I i acaba diferenciant-se de les dues anteriors. A mitjan 1953, Jacobsen planteja que aquesta darrera fase sigui en planta baixa. Suprimeix la planta primera i compensa la proporció per aconseguir la mateixa superfície de 220 m^2 que les altres dues tipologies. Per tant, les tres fases Søholm tenen diferents formulacions funcionals i volumètriques, així com una escala petita i domèstica diferent a l'escala gran i rotunda que agafen els apartaments de Bellavista i els de Ved Bellevue Bugt. **(51-53)**

Finalment, l'agrupació Ved Bellevue Bugt, que es planteja el 1947 com una tercera U, només conserva la franja lineal paral·lela a la línia de la costa, que s'acaba unint als apartaments de Bellavista. En canvi, les altres dues agrupacions en filera perpendiculars a la costa es converteixen, el 1957, en una sola agrupació de cinc cases pati, que és l'última obra de Jacobsen a la zona de Bellevue. El bloc d'habitatges protegeix les cases pati del tren i actua de taló de fons amb el bloc de Bellavista.

Així doncs, l'agrupació Søholm va lligada al bloc Bellavista i als habitatges de Ved Bellevue Bugt. Les tres actuacions es condicionen mútuament a mesura que es construeixen. Per exemple, l'agrupació Søholm manté no només l'organització en U de cada apartament de Bellavista sinó també els petits desplaçaments entre habitatges, que s'aprofiten per produir la separació entre parcel·les.

Aquesta implantació, que va variant al llarg del temps, en determina la formalització sempre pels mateixos paràmetres: dedicar la part nord de la casa a l'accés i la part sud al jardí, mantenir la privacitat entre veïns, buscar les vistes a l'est i respectar la identitat de cada propietat. Aconseguir tots aquests objectius provoca la reubicació de certes parts del programa. A l'agrupació Søholm I, la sala d'estar se situa al pis superior, oberta a una terrassa ben orientada al sud-est i amb vistes a l'estret d'Øresund. Amb l'elevació de la sala s'aconsegueix gaudir d'una panoràmica que a la planta baixa no es divisa, a causa de l'alta vegetació que envolta el jardí, i es deixa que sigui el dormitori principal el que connecti amb el jardí. **(54-57)**

Uns deu anys més tard de la construcció de Søholm I, Jacobsen realitza el bloc i l'agrupació de cases pati de Ved Bellevue Bugt (1957-1961), just quan acaba de construir la Rüthwen-Jürgensen. En aquestes últimes cases, la sala d'estar es col·loca en la posició més privilegiada per gaudir de la visió del mar. Una posició possible de la sala seria al costat del pati central, per obtenir llum, quietud i ventilació. Però la sala no dóna només al pati, sinó que també s'orienta al jardí per aconseguir les vistes de l'estret i de la carretera Strandvejen, que en aquest tram és un passeig al costat de la platja. Es manifesta com l'estança principal i independent de la casa, en sintonia amb l'evolució de les sales d'estar, des dels seus projectes de la dècada de 1930. Jacobsen considera la sala d'estar l'espai principal de la casa, per això li dedica gran part de les seves investigacions domèstiques.

De tot plegat s'extreu que Jacobsen aconsegueix treballar a Bellevue amb diferents tipologies d'edificacions que combinen les demandes dels promotors amb les qüestions que per a ell són importants. Compleix els objectius encarregats i, alhora, adapta cadascun dels conjunts a les exigències del lloc, tenint en compte l'orientació, les vistes, la intimitat i el programa per triar la tipologia idònia.

L'agrupació d'habitatges de Bellevue més divulgada és la Søholm, en concret

en un grupo de tres y uno de seis, que forman un conjunto paralelo a la costa y al tren. Inicialmente, Søholm II está formada sólo por el grupo de seis, a pesar de que, hacia finales de 1949, Jacobsen no hace llegar Søholm I a la vía del tren, sino que la segunda fase se encarga de delimitar el conjunto. De este modo, Søholm II actúa de barrera del tren con una fachada más alta y contundente que el resto. Incluso la ruptura en dos grupos se entiende como una respuesta a las agrupaciones Søholm I y Søholm III, la última intervención.

La agrupación de las cuatro casas unifamiliares Søholm III empieza siendo una repetición de la tipología de Søholm I y acaba diferenciándose de las dos anteriores. A mediados de 1953, Jacobsen plantea que esta última fase sea en planta baja. Suprime la planta primera y compensa la proporción para conseguir la misma superficie de 220 m^2 que las otras dos tipologías. Por lo tanto, las tres fases Søholm tienen diferentes formulaciones funcionales y volumétricas, así como una escala reducida y doméstica diferente a la escala rotunda y pública que adoptan los apartamentos de Bellavista y los de Ved Bellevue Bugt.

Así, la agrupación Søholm va ligada a Bellavista y a Ved Bellevue Bugt. Las tres actuaciones se condicionan mutuamente a medida que se construyen. Por ejemplo, la agrupación Søholm mantiene no sólo la organización en U de cada apartamento de Bellavista, sino también los pequeños desplazamientos entre viviendas, que se aprovechan para producir la separación entre parcelas. Esta implantación, que varia a lo largo del tiempo, se va formalizando atendiendo siempre a los mismos parámetros: dedicar la parte norte de la casa al acceso y la parte sur al jardín, mantener la privacidad entre vecinos, buscar las vistas hacia el este y respetar la identidad de cada propiedad. Conseguir todos estos objetivos provoca la reubicación de ciertas partes del programa. En la agrupación Søholm I, la sala de estar se sitúa en la planta superior, abierta a una terraza orientada al sureste y con vistas al estrecho de Øresund. Con la posición elevada de la sala se consigue disfrutar de una panorámica que en la planta baja no se divisa, debido a la alta vegetación que rodea el jardín, y se deja que sea el dormitorio principal el que conecte con el jardín.

Unos diez años más tarde de la construcción de Søholm I, Jacobsen realiza el bloque y la agrupación de casas patio de Ved Bellevue Bugt (1957-1961), justo cuando acaba de construir la Rüthwen-Jürgensen. En estas últimas casas, la sala de estar se coloca en la posición más privilegiada para disfrutar del mar. Una posición posible de la sala sería junto al patio central, para obtener luz, quietud y ventilación. Pero la sala no se relaciona sólo con el patio, sino que también se orienta al jardín para conseguir las vistas del estrecho y de la carretera Strandvejen, que en este tramo es un paseo al lado de la playa. Se manifiesta como la sala principal e independiente de la casa, en sintonía con la evolución de las salas de estar, desde sus proyectos de la década de 1930. Jacobsen considera la sala de estar el espacio principal de la casa, de ahí que parte de sus investigaciones domésticas se centren en ella.

De todo ello se extrae que Jacobsen consigue trabajar en Bellevue con diferentes tipologías que combinan las

58

59

60

58. Costa est de Dinamarca cap a l'estret d'Øresund (Dibuix de l'autora). **59.** Fotoplànol de la casa Møller, amb les ampliacions recents (Google Maps, 2013). **60.** Fotografia de la casa Møller des del jardí (*Arne Jacobsen*, Thau, Vindum, 1998).

la primera de les fases, i és també l'agrupació amb més èxit de totes les que fa Jacobsen. Les revistes daneses (*Arkitekten* i *Arkitektur*) i les internacionals més reconegudes (*The Architectural Review, L'Architecture d'Aujourd'hui, Art & Architecture, Techniques et Architecture, Architect and building news*) se'n fan ressò després de construir les fases I i II, el 1952. Aquestes publicacions arriben a mans dels arquitectes catalans i espanyols,[44] com ho demostren els croquis de les Søholm I de Josep Maria Sostres, que li serveixen de referent per als apartaments a Torredembarra (1955-1957), les cobertes inclinades de l'institut a Pisuerga de José Antonio Corrales i Ramón Vázquez Molezún (1954-1956) o algun dels projectes d'Alejandro de la Sota.

> Una obra no exempta, en absolut, de creacions pròpies, però que es va mantenir en una extraordinària fidelitat a la modernitat originària, enriquint-la, però no traspassant mai ni els seus lleus límits, atès que qualsevol cosa estranya que incorpora aconseguia integrar-la sense que signifiqués cap revisió. Aliè a l'organicisme i a l'originalitat aaltiana, [Jacobsen] va introduir en la casa moderna la plàstica de les cobertes inclinades, expressivament repetides, i les converteix des del seu origen tradicional en un recurs ortodox, i amb un ampli influx, important a Espanya.[45]

En aquesta mateixa zona de Klampenborg, però més al nord seguint la carretera Strandvejen, entre Skodsborg[46] i Vedbæk,[47] es troba la casa Rüthwen-Jürgensen i uns quilòmetres més al nord la casa Møller. Les seves implantacions també segueixen els criteris esmentats d'accés, vistes, orientació, topografia, privacitat i programa. Des del primer croquis a l'últim, Jacobsen intenta que tots aquests aspectes es tinguin en compte i s'assimilin. **(58)**

Aquestes dues cases arrosseguen l'experiència de l'arquitectura feta a Bellevue. En general, la zona de Gentofte i, en especial, la de Bellevue, permeten tenir un coneixement acumulatiu de l'obra de Jacobsen. Per entendre la casa Rüthwen-Jürgensen és necessari veure el que ha projectat a l'àrea propera amb els mateixos condicionants de la carretera i l'estret d'Øresund. No és cap casualitat que hi aparegui el tema de la *casa llarga* i la crugia, experimentats a l'agrupació Søholm; treballar la crugia significa treballar la secció, i treballar la secció per a Jacobsen significa utilitzar la coberta inclinada, les dobles alçades i la disposició del programa a diferents nivells tenint en compte vistes i orientació. Així, la incorporació del pati tant de la casa Møller com de la Rüthwen-Jürgensen també apareix a l'agrupació de cases pati Ved Bellevue Bugt, gairebé coetàniament.

La casa per a l'enginyer C. A. Møller (1950-1952) es construeix mentre acaba la tercera fase de l'agrupació Søholm i encara ha de començar el projecte de la Rüthwen-Jürgensen. El solar de la casa Møller és molt similar al de la Rüthwen-Jürgensen, però 2,5 quilòmetres més al nord. Dues cases aparentment diferents, que en realitat responen de la mateixa manera a les característiques de l'emplaçament. **(59-60)**

De fet, l'experiència adquirida a la Møller és el punt de partida de la Rüthwen-Jürgensen. Per una banda, conserva les solucions donades als

44. VALDÉS, Alfonso. "Jacobsen 4-España 4". *Arquitectura COAM.* op. cit.

45. CAPITEL, Antón. "El liderazgo arquitectónico de la escandinavia moderna". A: *Lecciones de arquitectura moderna*. Buenos Aires: Nobuko, 2008, pàgina 67. (Traducció de l'autora).

46. Skodsborg és una petita població costanera de mil dos-cents habitants, ja fora del terme municipal de Gentofte, aproximadament a uns 16 quilòmetres al nord del centre de Copenhaguen.

47. Vedbæk és una petita ciutat del municipi de Rudersdal, a uns 20 quilòmetres al nord de Copenhaguen.

demandas de los promotores con las cuestiones que para él son importantes. Cumple con las exigencias del encargo y, a la vez, adapta cada uno de los conjuntos a las exigencias del lugar, teniendo en cuenta la orientación, las vistas, la intimidad y el programa para elegir la tipología idónea.

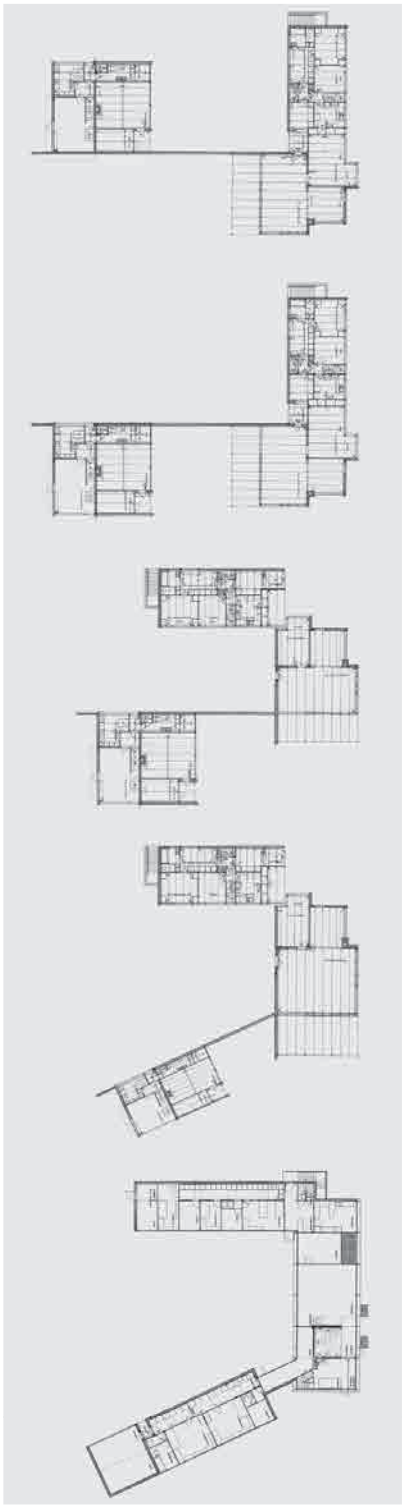
Las viviendas de Bellevue más divulgada son las Søholm, en concreto la primera de las fases, y es también la agrupación con más éxito de todas las que proyecta Jacobsen. Las revistas danesas (*Arkitekten* y *Arkitektur*) y las internacionales más reconocidas (*The Architectural Review*, *L'Architecture d'Aujourd'hu*i, *Art & Architecture*, *Techniques et Architecture*, *Architect and building news*) se hacen eco en 1952. Estas publicaciones llegan a manos de los arquitectos catalanes y españoles, como lo demuestran los croquis de Søholm I de Josep Maria Sostres, que le sirven de referente para los apartamentos en Torredembarra (1955-1957), las cubiertas inclinadas del instituto en Pisuerga de José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún (1954-1956), o alguno de los proyectos de Alejandro de la Sota.

Una obra no exenta, en absoluto, de creaciones propias, pero que se mantuvo en una extraordinaria fidelidad a la modernidad originaria, enriqueciéndola, pero no traspasando nunca ni sus más leves límites, pues cualquier cosa extraña que incorporara lograba integrarla sin que significara revisión alguna. Ajeno al organicismo y a la originalidad aaltiana, [Jacobsen] introdujo en la vivienda moderna la plástica de las cubiertas inclinadas, expresivamente repetidas, convirtiéndolas desde su origen tradicional en un recurso ortodoxo, y con un amplio influjo, que fue en España importante.

En esta misma zona de Klampenborg, pero más al norte siguiendo la carretera Strandvejen, entre Skodsborg y Vedbæk, se encuentra la casa Rüthwen-Jürgensen y unos kilómetros más al norte la casa Møller. Sus implantaciones también siguen los criterios mencionados de acceso, vistas, orientación, topografía, privacidad y programa. Desde el primer croquis al último, Jacobsen intenta que todos estos aspectos se tengan en cuenta y se asimilen.

Estas dos casas incorporan la experiencia de la arquitectura realizada en Bellevue. En general, la zona de Gentofte y, en especial, la de Bellevue, permiten tener un conocimiento acumulativo de la obra de Jacobsen. Para entender la casa Rüthwen-Jürgensen es necesario ver lo que ha proyectado en el área cercana con los mismos condicionantes de la carretera y el estrecho. No es ninguna casualidad que aparezca el tema de la *casa larga* y la crujía, experimentados en la agrupación Søholm; trabajar la crujía significa trabajar la sección, y trabajar la sección para Jacobsen significa utilizar la cubierta inclinada, las dobles alturas y la disposición del programa en diferentes niveles teniendo en cuenta vistas y orientación. Así, la incorporación del patio tanto de la casa Møller como de la Rüthwen-Jürgensen también aparece en la agrupación Ved Bellevue Bugt, casi coetáneamente.

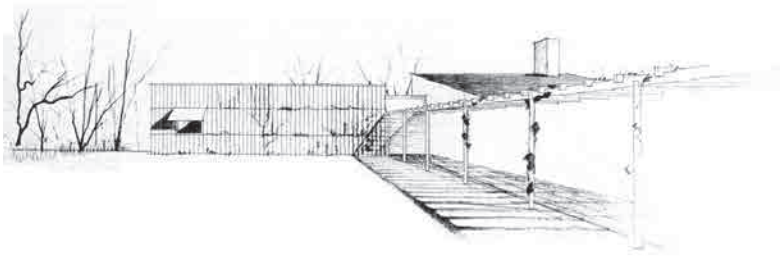
La casa para el ingeniero C. A. Møller (1950-1952) se construye mientras termina la agrupación Søholm III, y cuando aún tiene que empezar la casa Rüthwen-Jürgensen. El solar es muy similar al de la Rüthwen-Jürgensen, pero 2,5 kilómetros más al norte.



61

62

63



64

61. Muntatge del pas hipotètic de la casa Møller a la Rüthwen-Jürgensen (Dibuix de l'autora a partir dels plànols originals: *547 Map13 18901 t; 538 Map9 Número 03*). **62.** Fotografia de la maqueta del projecte de la casa Møller (*Danmarks Kunstbibliotek*, Jørgen Strüwing). **63.** Fotografia de la maqueta de la Rüthwen-Jürgensen (*Danmarks Kunstbibliotek*, Jørgen Strüwing). **64.** Perspectives del procés de projectació de la Møller, amb el recinte d'accés i el jardí a sud que separa el mur (*547 Map13 18901 e; 547 Map13 18901 f*).

paràmetres d'orientació i vistes, que en aquest cas es mantenen, i després s'ajusten els paràmetres que varien, com ara la situació del carrer d'accés, el programa i la topografia. Acaba amb una proposta força diferent formalment però ajustada a la realitat específica del lloc. L'evolució de qualsevol projecte de Jacobsen està en relació amb tots els aspectes de l'entorn; en el cas de la Rüthwen-Jürgensen, comença per importar la casa Møller i, després, l'ajusta als condicionants. **(61)**

La casa Møller està situada en un solar entre la carretera, a l'oest, i el mar, a l'est, al final d'un carreró d'accés, a Strandvejen número 504 B, a la zona de Vedbæk. La parcel·la, orientada est-oest, és molt allargada, amb una topografia que va decreixent des de l'accés fins al mar, amb una diferència aproximada de 12 metres entre els extrems. El pendent és lleuger en el tram d'accés, pràcticament horitzontal, fins que cau en els últims 12 metres, i passa dels 10 metres per sobre del mar al nivell zero; són característiques similars a les de la parcel·la de la casa Rüthwen-Jürgensen. **(62-63)**

El programa que demanen els clients obeeix a una única consigna: "una casa per tenir-hi una vida tranquil·la i senzilla, per fer-hi poques trobades socials".[48] Amb aquesta consigna Jacobsen es planteja amb llibertat un projecte dividit en una part per als propietaris i una altra per al jardiner (posteriorment per a convidats). La part de la casa dedicada al matrimoni ocupa uns 250 m^2, en els quals s'organitza una gran sala d'estar, un menjador, una cuina, un petit bany, un dormitori per a la parella (amb vestidor i bany), un dormitori per a convidats i sales soterrades de serveis i instal·lacions.

L'altra part del programa està dedicada a la família del jardiner, amb 200 m^2 construïts, i inclou dependències per als propietaris (garatge i magatzem de bicicletes). Les estances d'aquesta part (sala d'estar, menjador-cuina, bany, dormitori principal, dormitori individual, bugaderia, sala de calderes i magatzem soterrat) són, en general, més reduïdes que les dels propietaris.

Les dues parts es tradueixen en dos volums separats i independents, connectats per un mur d'obra vista pintat de blanc. El mur s'acompanya per un seguit d'elements que augmenten el gruix en planta fins a 5 metres. Una pèrgola lleugera, un petit estany[49] i la vegetació que hi trepa s'uneixen al mur, construint el que es podria considerar el tercer volum de la casa. Aquest suposat tercer volum defineix dos espais exteriors diferents en cada una de les seves cares: un recinte d'accés al nord i un jardí posterior al sud.

Fins i tot el traçat del mur continua i marca el canvi de nivell entre el jardí posterior i el camí d'accés, que delimita una àrea separada de les possibles mirades veïnes. El jardí queda en una cota inferior respecte al camí i configura una àrea verda a l'extrem oest i una àrea pavimentada a l'est, més en contacte amb l'habitatge. Per tal de lligar les dues parts de l'habitatge i fer-ne un únic projecte, el mur va variant d'alçada i creix als extrems per acompanyar els dos volums alts que s'hi recolzen. L'objectiu del mur és, per tant, fixar les peces del projecte, equilibrar formalment la composició i separar dos espais descoberts. **(64)**

48. JACOBSEN, Arne. *The house of engineer C. A. Möller, Vedbäk*. Arxiu Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, 547 Map 13. (Traducció de l'autora).

49. Aquest petit estany apareix en tres plànols d'emplaçament, fets durant l'obra, i en la maqueta. Se n'intueix el traçat en el plànol *547 Map13 18901 b*, del 18 d'octubre de 1950, en el *547 Map13 18901 c*, del 3 d'octubre de 1950, i en el *547 Map13 18901 d*, datat per primera vegada el 5 d'octubre de 1951 i per última el 15 de novembre de 1951.

Dos casas aparentemente diferentes, que en realidad responden del mismo modo a las características del emplazamiento.

De hecho, la experiencia adquirida en la Møller es el punto de partida de la Rüthwen-Jürgensen. Por un lado, conserva las soluciones ofrecidas a los parámetros de orientación y vistas, que en este caso se mantienen, y después se ajustan los parámetros que varían, como por ejemplo la situación de la calle de acceso, el programa y la topografía. Acaba con una propuesta bastante diferente formalmente pero ajustada a la realidad específica del lugar. La evolución de cualquier proyecto de Jacobsen está en relación con todos los aspectos del entorno; en el caso de la Rüthwen-Jürgensen, empieza por importar la casa Møller y, después, la ajusta a los condicionantes.

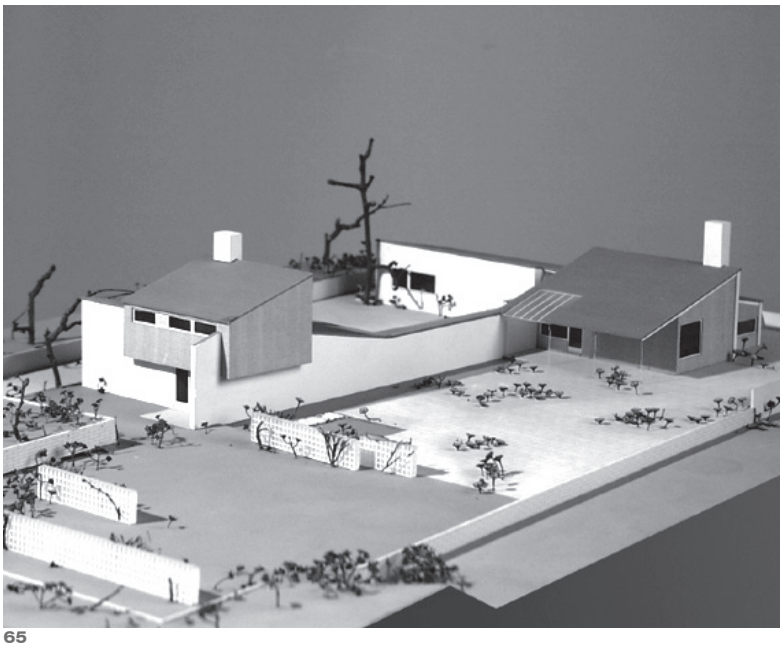
La casa Møller está situada en un solar entre la carretera, al oeste, y el mar, al este, al final de un callejón de acceso, en Strandvejen número 504 B, en la zona de Vedbæk. La parcela, orientada este-oeste, es muy alargada, con una topografía que va decreciendo desde el acceso hasta el mar, con una diferencia aproximada de 12 metros entre los extremos. La pendiente es ligera en el tramo de acceso, prácticamente horizontal, hasta que cae en los últimos 12 metros, y pasa de los 10 metros por encima del mar a la cota cero; son características similares a las de la parcela de la casa Rüthwen-Jürgensen.

El programa que piden los clientes obedece a una única consigna: "una casa para tener una vida tranquila y sencilla, sin muchas celebraciones sociales". Con esta consigna Jacobsen se plantea con libertad un proyecto dividido en una parte para los propietarios y otra para el jardinero (posteriormente para invitados). La parte dedicada al matrimonio ocupa unos 250 m^2, organizados en una gran sala de estar, comedor, cocina, pequeño baño, dormitorio para la pareja (con vestuario y baño), un dormitorio para invitados y salas de servicios e instalaciones en el sótano.

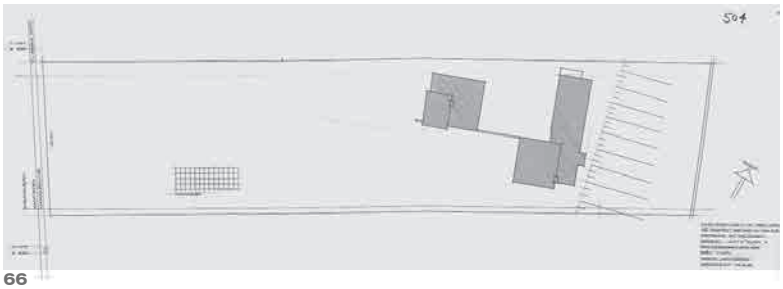
La otra parte del programa está dedicada a la familia del jardinero, con 200 m^2 construidos, e incluye dependencias para los propietarios (garaje y almacén de bicicletas). Las estancias de esta parte (sala de estar, comedor-cocina, baño, dormitorio principal, dormitorio individual, lavandería, sala de calderas y almacén subterráneo) son, en general, más reducidas que las de los propietarios.

Las dos partes se traducen en dos volúmenes separados e independientes, conectados por un muro de obra vista pintada de blanco. El muro se acompaña por una serie de elementos que aumentan el grueso en planta hasta los 5 metros. Una pérgola ligera, un pequeño estanque y vegetación trepadora se unen al muro, construyendo el que se podría considerar el tercer volumen de la casa. Este supuesto tercer volumen define dos espacios exteriores distintos en cada una de sus caras: un recinto de acceso a norte y un jardín posterior a sur.

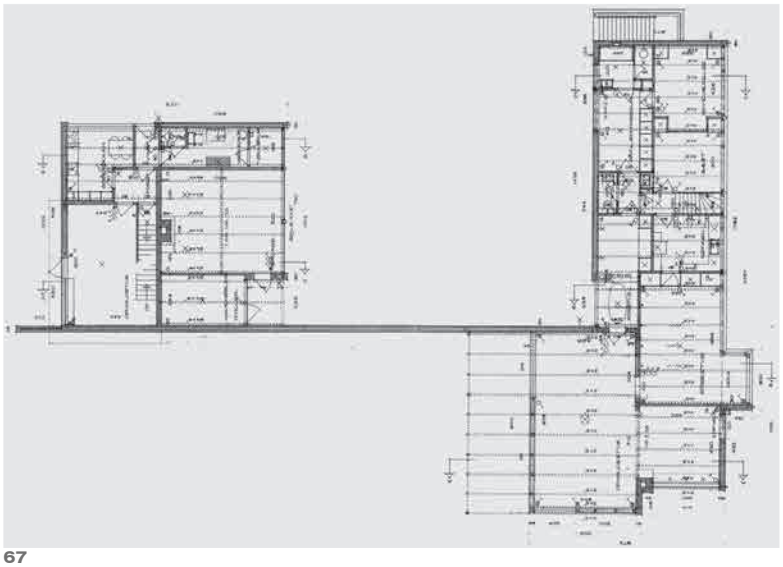
Incluso el trazado del muro continúa y marca el cambio de nivel entre el jardín posterior y el camino de acceso, que delimita un área separada de las posibles miradas vecinas. El jardín queda en una cota inferior respecto al camino y configura un área verde al extremo oeste y una de pavimentada al este, más en contacto con la vivienda. Para relacionar las dos partes de la vivienda



65



66



67

65. Fotografia de la maqueta del projecte de la casa Møller vista des de l'oest (*Danmarks Kunstbibliotek*, Jørgen Strüwing). **66.** Parcel·la fins a la carretera Strandvejen (*547 Map13 18901 a*). **67.** Planta baixa de la casa (*547 Map13 18901 t*).

Els dos volums de l'habitatge (el dels propietaris i el del jardiner), disposats als extrems del mur, es descomponen d'una manera similar però no idèntica. Cadascun té dues parts diferenciades, amb cobertes inclinades i una xemeneia en la intersecció. Aquestes dues parts són un sòcol en relació amb el terreny, a l'extrem nord-est, i a l'extrem oposat un volum més petit que s'eleva i es remata amb una xemeneia. Cadascuna de les parts té una inclinació de coberta contrària que es repeteix en l'habitatge dels propietaris i en el del jardiner. **(65)**

La casa Henning Simony (1950-1953), contemporània a la Møller, també incorpora un mur d'obra vista pintat de blanc per donar suport al volum i estructurar els espais exteriors. El mur marca el recinte de l'accés i deixa que el terreny, situat a la cara posterior i més deprimit, connecti amb les estances internes de la casa a diferents nivells. El mur no és paral·lel al carrer, sinó que se'n separa progressivament per eixamplar el punt de l'entrada. En una versió anterior, Jacobsen hi planteja una pèrgola del carrer a l'entrada, solució que desestima. Fins i tot, en una altra versió que maqueta introdueix un segon mur perpendicular al principal amb la mateixa intenció de remarcar l'accés. Al final, construeix un sol mur per ajudar-lo a assentar el projecte i a diferenciar un davant d'un darrere, tot i que aquesta solució no apareix en cap plànol.

Pel que fa a la posició dels volums de la Møller dins la parcel·la, les dues parts que formen l'habitatge del jardiner, de proporció gairebé quadrada, es col·loquen en un primer terme respecte al carreró d'accés, en l'indret menys privilegiat pel que fa a les vistes, però des d'on es domina l'arribada. En els primers metres del carrer d'accés apareix la visió d'un volum que guia el visitant. Un volum que creix en alçada, amb una inclinació de coberta que n'ajuda a accentuar la presència. Jacobsen té la voluntat de remarcar algunes parts de la casa i exagera el seu perfil exterior. Les cobertes augmenten la percepció llunyana de la casa,[50] per tal de visualitzar-la des de la carretera Strandvejen.[51] Les cobertes s'eleven i l'espai interior no s'aprofita, fet que corrobora que aquesta estratègia no està pensada des de l'interior sinó des de la volumetria exterior. **(66-67)**

D'aquesta manera, el volum dels propietaris queda a l'extrem més allunyat de l'accés, ja que se'n prioritza la posició en el solar respecte a la intimitat i les vistes, tal com explica Jacobsen en la memòria del projecte: "L'edifici principal està situat tan a prop de la costa com va ser possible."[52] Així, el volum principal amb la major part del programa se situa paral·lel a la costa, en la direcció nord-sud, i aprofita la cota alta respecte al nivell del mar, la privacitat que proporciona el recinte d'accés davanter, l'orientació a l'est i, sobretot, les bones vistes sobre Øresund.

S'entra a la casa pel pati d'accés, sota la pèrgola que acompanya el mur. Es mostra una construcció hermètica al visitant, tot i que després s'obre a l'entorn. En els punts de trobada entre els volums i el mur se situen totes les entrades possibles a l'habitatge dels propietaris i les sortides al jardí, en total quatre; a excepció de l'accés a la part del jardiner, que no estableix cap relació amb el recinte d'accés ni el mur. Les façanes del pati d'accés es mostren opaques per impedir les visuals cap a l'interior o cap al jardí. Per això, la façana oest del volum principal es construeix gairebé opaca, només amb una petita obertura des del

50. Aquest recurs d'accentuar la presència volumètrica mitjançant la inclinació de les cobertes és un recurs que es troba també en l'arquitectura d'Alvar Aalto, com en la casa de Muuratsalo.

51. Ja no s'aconsegueix aquest efecte a causa de les noves construccions i de les diverses modificacions que ha patit l'habitatge.

52. JACOBSEN, Arne. *The house of engineer C. A. Möller, Vedbäk*. (Traducció de l'autora).

y hacer un único proyecto, el muro va variando de altura y crece en los extremos para acompañar los dos volúmenes altos que se apoyan en él. El objetivo del muro es, por lo tanto, fijar las piezas del proyecto, equilibrar formalmente la composición y separar dos espacios descubiertos.

Los dos volúmenes de la vivienda (propietarios y jardinero) se descomponen de una manera similar pero no idéntica. Cada uno tiene dos partes diferenciadas, con cubiertas inclinadas y una chimenea en la intersección. Estas dos partes son un zócalo en relación con el terreno, en el extremo noreste, y en el extremo opuesto un volumen más pequeño que se eleva y se remata con una chimenea. Cada parte tiene una inclinación de cubierta contraria que se repite en la vivienda de los propietarios y en la del jardinero.

La casa Henning Simony (1950-1953), contemporánea a la Møller, también incorpora un muro de obra vista pintado de blanco para fijar la edificación y estructurar los espacios exteriores. El muro marca el recinto de acceso y deja que el terreno, situado en la cara posterior y más deprimido, conecte con las dependencias internas de la casa, en diferentes niveles. El muro no es paralelo a la calle, sino que se separa progresivamente para ensanchar el punto de entrada. En una versión previa, Jacobsen plantea una pérgola de la calle a la entrada, solución que desestima. Incluso en otra versión que maqueta, introduce un segundo muro perpendicular al principal, con la misma intención de remarcar el acceso. Al final, construye un solo muro para ayudar a asentar el proyecto y diferenciar la parte delantera de la trasera, a pesar de que esta solución no aparece en ningún plano.

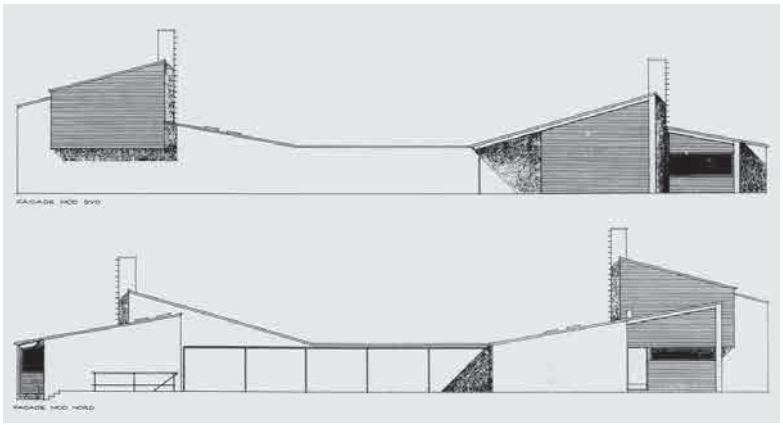
En cuanto a la posición de los volúmenes de la Møller dentro de la parcela, las dos partes que forman la vivienda del jardinero, de proporción casi cuadrada, se colocan en un primer plano respecto al callejón de acceso, en el lugar menos privilegiado en relación a las vistas, pero desde donde se domina mejor la entrada. En los primeros metros de la calle de acceso aparece la visión de un volumen que guía el visitante. Un volumen que crece en altura, con una cubierta inclinada que ayuda a acentuar su presencia. Jacobsen pretende remarcar algunas partes de la casa y exagera su perfil exterior. Las cubiertas aumentan la percepción lejana de la casa, para visualizarla desde la carretera Strandvejen. Las cubiertas se elevan aunque el espacio interior bajo ellas no se aprovecha, hecho que corrobora que esta estrategia no está pensada desde el interior sino desde la volumetría exterior.

De este modo, el volumen de los propietarios queda en el extremo más alejado del acceso, puesto que se prioriza la posición en el solar respecto a la intimidad y las vistas, tal como explica Jacobsen en la memoria del proyecto: "El edificio principal está situado tan cerca de la costa como fue posible." Así, el volumen principal, con la mayor parte del programa, se sitúa paralelo a la costa, en dirección norte-sur, y aprovecha la cota alta respecto el nivel del mar, la privacidad que proporciona el recinto de acceso delantero, la orientación a este y, sobre todo, las buenas vistas sobre Øresund.

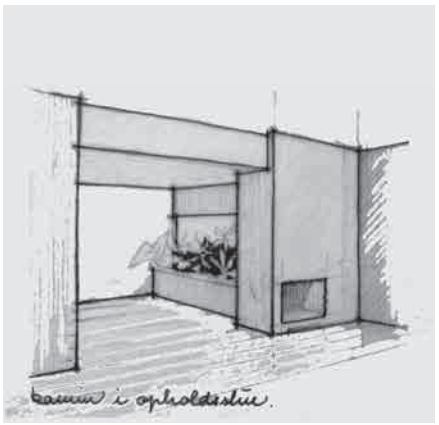
Se entra en la casa por el patio de acceso, bajo la pérgola que acompaña al muro. Se muestra una construcción hermética al visitante, a pesar de que después se abre al entorno. En los puntos de encuentro entre

68

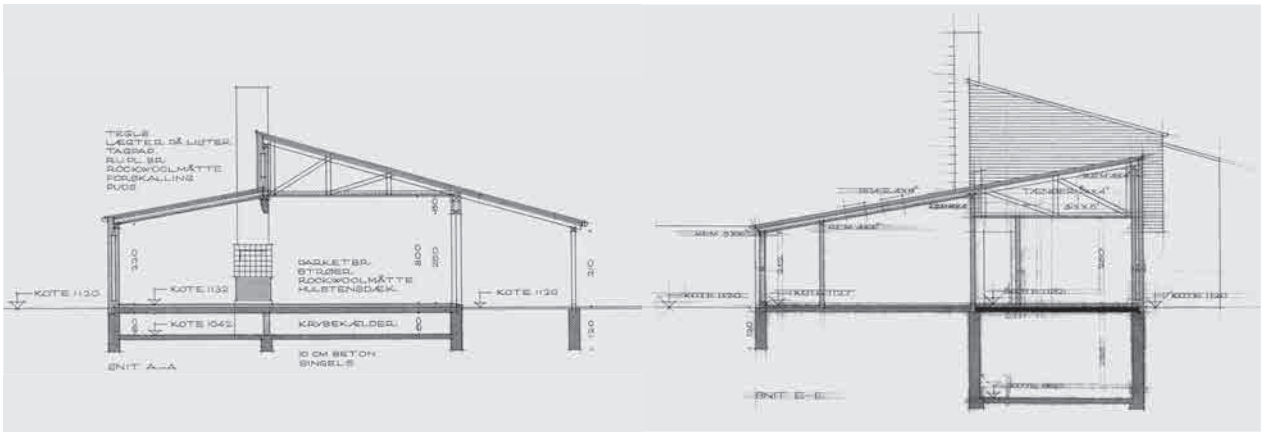
71



69



72



70

68. Fotografia de la façana sud (*Danmarks Kunstbibliotek*). **69.** Façanes sud i nord amb els volums als extrems (*547 Map13 18901 u*). **70.** Seccions transversals del volum dels propietaris i del jardiner (*547 Map13 ad 18901 ab; 547 Map13 18901 af*). **71.** Imatge interior de la sala d'estar de la casa Møller (*Arne Jacobsen: Aproximación a la obra completa 1950-1971*, 2001). **72.** Perspectiva de la sala, en una versió anterior a la definitiva (*547 Map13 18901 bf*).

vestidor i el bany del matrimoni. De la mateixa manera es presenta la façana est del volum del jardiner, que només concedeix un petit endarreriment del pla per marcar l'entrada sota la pèrgola.

La resta de façanes del volum principal busquen que es pugui contemplar la millor panoràmica possible, fet que afavoreix els dormitoris, la cuina i el menjador, situats a l'est. La sala d'estar es tracta com l'estança principal i s'obre al sud i a l'oest. Aprofita la privacitat proporcionada pel mur a la zona sud de la parcel·la, i s'aboca al jardí i a la bona orientació. Prescindeix de les vistes directes de la costa per no interferir les visuals de les altres estances. També l'àrea privada del matrimoni té una doble orientació, si es considera l'àmbit format pel dormitori i el vestidor. En general, Jacbosen sempre busca beneficiar, en primer lloc, a la sala d'estar i, en segon, al dormitori del propietaris. **(68-69)**

La sala d'estar dels propietaris està especialment estudiada. La sala i el menjador formen les estances comunes, amb una gradació des de l'àmplia sala d'estar més pública, a l'oest, a una sala amb xemeneia més acotada, a l'est, al menjador més separat i proper a les dependències de serveis. El vincle que s'estableix entre les estances és més visual que no pas de recorregut i té a veure amb la comunicació que cadascuna experimenta amb l'exterior. **(70)**

Hi ha diferents versions de les obertures d'aquestes sales. Jacobsen busca unes determinades visuals per connectar els espais interiors i també per connectar-los amb l'exterior. Prova diverses possibilitats fins que planteja unes visuals en diagonal. Des de la tribuna del menjador es veu el jardí a través de la sala d'estar, i a la inversa, i des del jardí es tenen visuals de l'estret mitjançant l'obertura panoràmica de la façana sud de la sala amb xemeneia. **(71-72)**

> El menjador està col·locat per tenir vistes d'Øresund a l'est, i el jardí amb la seva concavitat a l'oest. El mur est del menjador és vidriat i opac amb un ampit baix. El mur de vidre de l'altra habitació es col·loca del terra al sostre. En el mur del menjador hi ha un mirador, una finestra que sobresurt, que s'utilitza per als àpats habituals de la família i des d'aquí es veu Suècia, a l'est, i al nord Kronborg i Helsingborg.[53]

A la memòria del projecte s'explica que el menjador té una doble orientació, malgrat que s'estableix a través de la porta corredissa vidriada de la sala d'estar. S'obre a les bones vistes de l'est a través d'un mirador i per l'altra banda manté contacte visual matisat amb el jardí de l'oest. La relació en diagonal entre menjador, sala i jardí es manté en moltes de les cases de Jacobsen; es tracta d'una relació comparable amb la que s'estableix en les cases pati de Ved Bellevue Bugt, en la Rüthwen-Jürgensen o en la Jensen.

La façana del menjador s'altera i adopta una forma de mirador, un espai íntim que acosta l'usuari a l'entorn. En les cases de Jacobsen és un tema recurrent que s'estableixi un acord entre l'espai interior del menjador i la façana. En la Rüthwen-Jürgensen la façana no sobresurt, sinó que s'endinsa i configura una terrassa per poder menjar a cobert. La solució a què s'arriba no és sempre la mateixa, tot i que sempre s'intenta proporcionar una relació distintiva entre el menjador i l'entorn.

Després, totes aquestes qüestions es traslladen al projecte de la Rüthwen-Jürgensen, que les hereta i desenvolupa en una casa que s'obrirà molt més a l'entorn, tot i que manté els mateixos criteris de privacitat. El recorregut

53. JACOBSEN, Arne. *The house of engineer C. A. Möller, Vedbäk*. (Traducció de l'autora).

los volúmenes y el muro se sitúan todas las entradas posibles a la vivienda de los propietarios y las salidas al jardín, en total cuatro; a excepción del acceso a la parte del jardinero, que no establece ninguna relación con el recinto de acceso ni el muro. Las fachadas del patio de acceso se muestran opacas para impedir las visuales hacia el interior o hacia el jardín. Por eso, la fachada oeste del volumen principal se construye casi opaca, únicamente con una pequeña apertura desde el vestidor y el baño del matrimonio. Del mismo modo se presenta la fachada este del volumen del jardinero, que sólo presenta un pequeño retranqueo para marcar la entrada bajo la pérgola.

El resto de fachadas del volumen principal buscan que se pueda contemplar la mejor panorámica posible, hecho que favorece los dormitorios, cocina y comedor, situados a este. La sala de estar se trata como la estancia principal y se abre al sur y al oeste. Aprovecha la privacidad proporcionada por el muro en la zona sur de la parcela, y se dirige al jardín y a la buena orientación. Prescinde de las vistas directas de la costa para no interferir las visuales del resto de estancias. También el área privada del matrimonio tiene una doble orientación, si se considera el ámbito formado por el dormitorio y el vestidor. En general, Jacobsen siempre busca beneficiar, en primer lugar, la sala de estar y, en segundo, el dormitorio de los propietarios.

La sala de estar de los propietarios está especialmente estudiada. Sala y comedor forman las dependencias comunes, con una gradación desde la amplia sala de estar más pública, al oeste, a una sala con chimenea más acotada, al este, al comedor más separado y cercano a las dependencias de servicios. El vínculo que se establece entre las estancias es más visual que no de recorrido, y tiene que ver con la comunicación que cada una experimenta con el exterior.

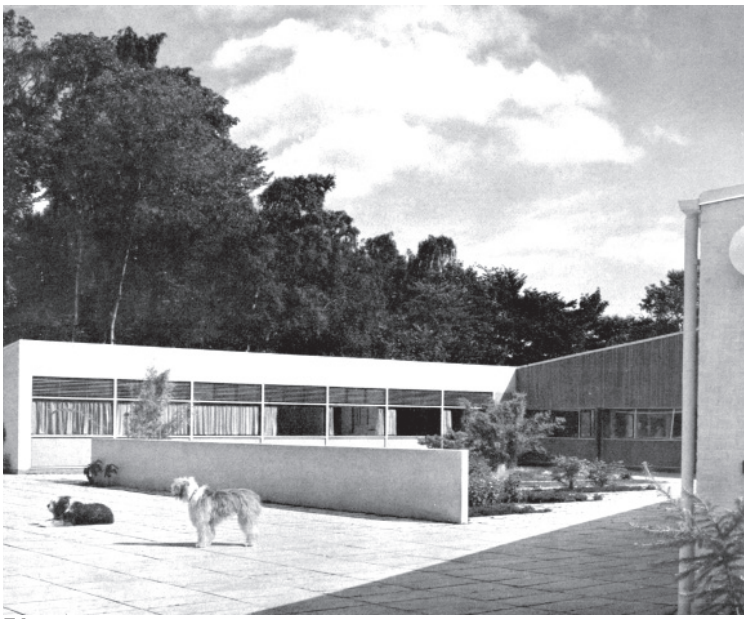
Existen diferentes versiones de las aperturas de estas salas. Jacobsen busca unas determinadas visuales para conectar los espacios interiores y también para conectarlos con el exterior. Prueba varias posibilidades hasta que plantea unas visuales en diagonal. Desde la tribuna del comedor se ve el jardín a través de la sala de estar, y a la inversa, y desde el jardín se tienen visuales del estrecho mediante la apertura panorámica de la fachada sur de la sala con chimenea.

El comedor está colocado para tener vistas de Øresund al este, y el jardín con su concavidad al oeste. El muro este del comedor es vidriado y opaco con un alféizar bajo. El muro de vidrio de la otra habitación se coloca de suelo a techo. En el muro del comedor existe un mirador, una ventana que sobresale, que se utiliza para las comidas habituales de la familia y desde donde se ve Suecia, al este, y Kronborg y Helsingborg, al norte.

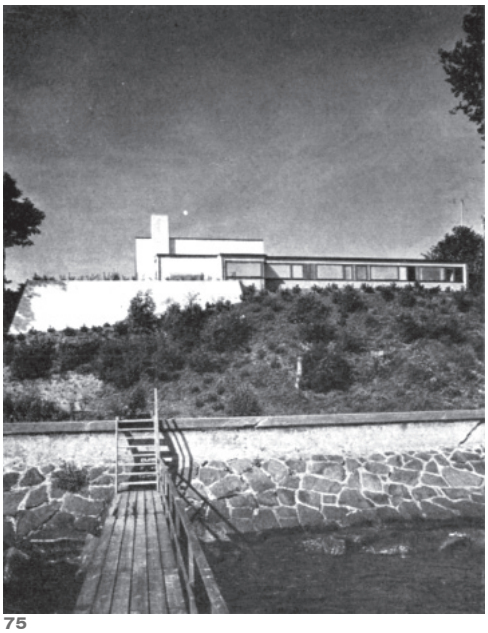
En la memoria del proyecto se explica que el comedor tiene una doble orientación, a pesar de que se establece a través de la puerta corredera vidriada de la sala de estar. Se abre a las buenas vistas del este a través de un mirador y por el otro lado mantiene contacto visual matizado con el jardín del oeste. La relación en diagonal entre comedor, sala y jardín se mantiene en muchas de las casas de Jacobsen; se trata de una relación comparable con la que se establece en las casas patio de Ved Bellevue Bugt, en la Rüthwen-Jürgensen o en la Jensen.

La fachada del comedor se altera y adopta una

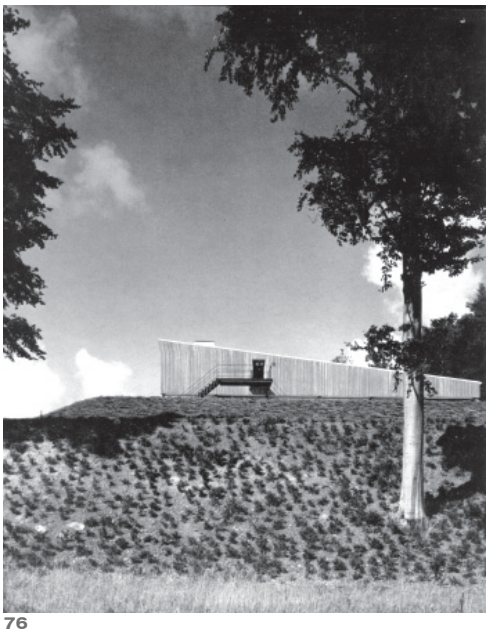
73



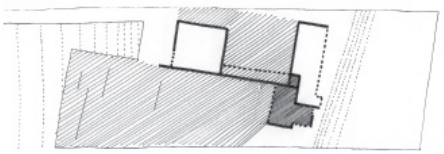
74



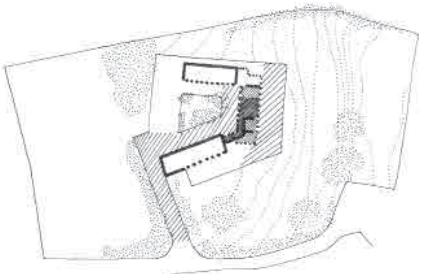
75



76



77



78

72. Fotografia de l'accés de la casa Møller (*22 danske eenfamiliehuse*, 1953). **73.** Fotografia de l'accés de la casa Rüthwen-Jürgensen (*Arne Jacobsen*, Faber, 1964). **74.** Vista de la Møller des de la costa (*Arne Jacobsen,* Faber, 1964). **75.** Vista de la Rüthwen-Jürgensen des de la costa (*Arne Jacobsen*, Faber, 1964). **76.** Esquema analític de la Møller (Dibuix de l'autora). **77.** Esquema analític de la Rüthwen-Jürgensen (Dibuix de l'autora).

d'accés i la concatenació d'espais són similars en els dos projectes, tot i que en la Rüthwen-Jürgensen el pati d'ingrés es desdibuixa en benefici d'una relació més directa de les estances amb l'entorn. En les dues cases l'accés comença per un carreró al qual els dos habitatges es mostren opacs, en un cas l'habitatge del jardiner i en l'altre el cos del garatge. Tot seguit s'arriba al pati, on un eixamplament de les visuals indica la situació de la porta d'accés, ja sigui pel mur i la pèrgola (en la Møller) o per un cos intermedi (en la Rüthwen-Jürgensen). **(73-74)**

A la casa Møller tots els volums es mostren impenetrables al recinte i en la Rüthwen-Jürgensen s'opta per una solució de plans opacs, transparències i reflexos que incorporen un doble vidre a mode de vitrina expositiva. En la Møller s'opta per protegir taxativament les estances de l'accés i en el cas de la Rüthwen-Jürgensen es busca una connexió transversal matisada entre el recinte d'accés i el jardí posterior. La sala d'estar de la Møller s'obre al jardí, mentre que a la Rüthwen-Jürgensen no només s'obre a la terrassa sinó que també, d'una manera més matisada, al pati d'accés. L'objectiu és que les sales d'estar es relacionin amb l'entorn amb llibertat. En les dues cases agafen tal presència que es poden considerar pavellons segregats amb una entitat pròpia. **(75-76)**

La configuració de la sala d'estar de la Møller justifica la implantació i totes les estratègies adoptades. La sala es converteix en un pavelló que se separa de la resta de l'habitatge gràcies al mur, que permet en un sol traç organitzar el projecte. El mur proporciona una frontera entre el món exterior i el món interior.

Amb tot això, la casa Rüthwen-Jürgensen partirà en primera instància dels trets de la Møller. Més enllà de l'agrupació en U o de la col·locació del volum principal en la mateixa posició paral·lela a la costa, les dues cases plantegen solucions similars als problemes d'implantació. Fan un recorregut d'entrada dilatat, estableixen un recinte d'accés a l'oest, potencien les vistes del mar a l'est, es protegeixen de l'orientació al nord, resguarden les visuals dels dormitoris, produeixen una relació directa de la sala amb l'exterior i aconsegueixen intimitat en el jardí. **(77-78)**

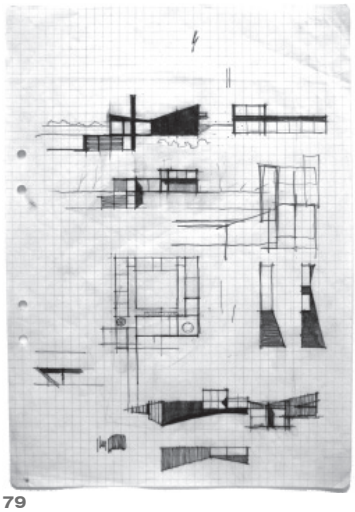
forma de mirador, un espacio íntimo que acerca el usuario al entorno. En las casas de Jacobsen es un tema recurrente que se establezca un acuerdo entre el espacio interior del comedor y la fachada. En la Rüthwen-Jürgensen la fachada no sobresale, sino que recula y configura una terraza para poder comer a cubierto. La solución a que se llega no es siempre la misma, a pesar de que siempre se intenta proporcionar una relación distintiva entre el comedor y el entorno.

Después, todas estas cuestiones se trasladan al proyecto de la Rüthwen-Jürgensen, que las hereda y desarrolla en una casa que se abrirá mucho más al entorno, a pesar de que mantiene los mismos criterios de privacidad. El recorrido de acceso y la concatenación de espacios son similares en los dos proyectos, a pesar de que en la Rüthwen-Jürgensen el patio de ingreso se desdibuja en beneficio de una relación más directa de las dependencias con el entorno. En las dos casas el acceso empieza por un callejón al cual las dos viviendas se muestran opacas, en un caso con la vivienda del jardinero y en el otro con el cuerpo del garaje. A continuación se llega al patio, donde un ensanchamiento de las visuales indica la situación de la puerta de acceso, ya sea por el muro y la pérgola (en la Møller) o por un cuerpo intermedio (en la Rüthwen-Jürgensen).

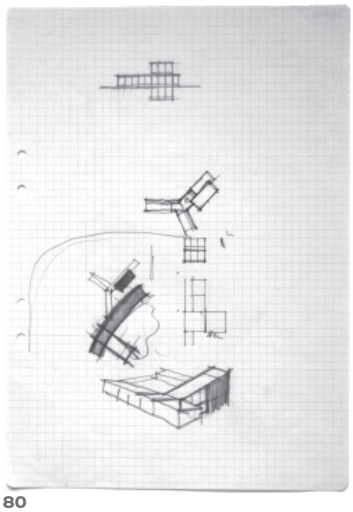
En la casa Møller todos los volúmenes se muestran impenetrables al recinto y en la Rüthwen-Jürgensen se opta por una solución de planos opacos, transparencias y reflejos que incorporan un doble vidrio a modo de vitrina expositiva. En la Møller se opta para proteger taxativamente las dependencias del acceso y en el caso de la Rüthwen-Jürgensen se busca una conexión transversal matizada entre el recinto y el jardín posterior. La sala de estar de la Møller se abre al jardín, mientras que en la Rüthwen-Jürgensen no sólo se abre a la terraza sino que también, de una manera más matizada, al acceso. El objetivo es que las salas de estar se relacionen con el entorno con libertad, a modo de pabellones segregados.

La configuración de la sala de estar de la casa Møller justifica la implantación y todas las estrategias adoptadas. La sala se convierte en un pabellón que se separa del resto de la vivienda gracias al muro, que permite en un solo trazo organizar el proyecto. El muro proporciona una frontera entre el mundo exterior y el mundo interior.

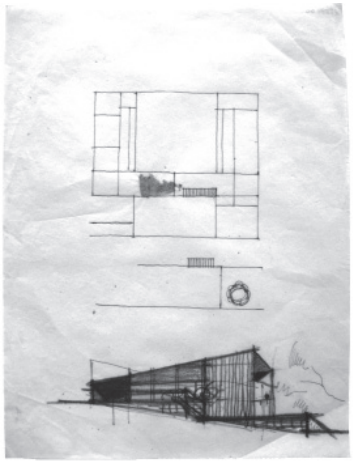
Con todo esto, la casa Rüthwen-Jürgensen partirá de las estrategias de la Møller. Más allá de la agrupación en U o de la colocación del volumen principal en la misma posición paralela a la costa, las dos casas plantean soluciones similares a los problemas de implantación. Provocan un recorrido de entrada dilatado, establecen un recinto de acceso a oeste, potencian las vistas del mar a este, se protegen de la orientación a norte, resguardan las visuales de los dormitorios, producen una relación directa de la sala con el exterior y consiguen intimidad en el jardín.



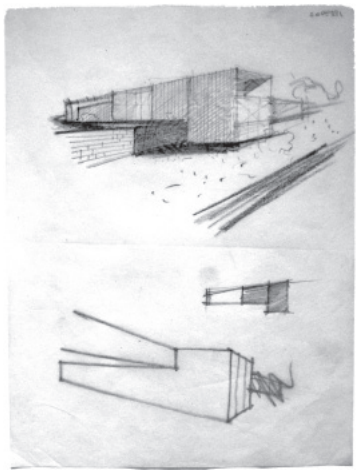
79



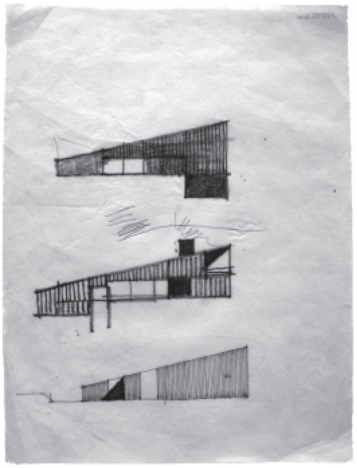
80



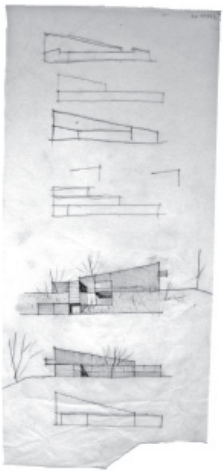
81



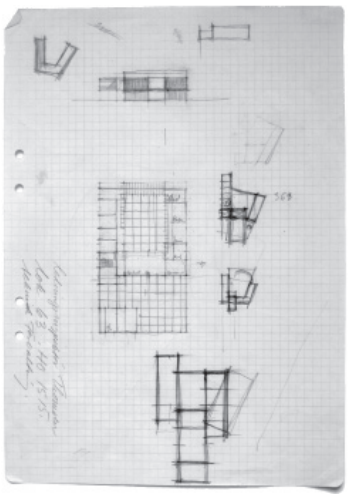
82



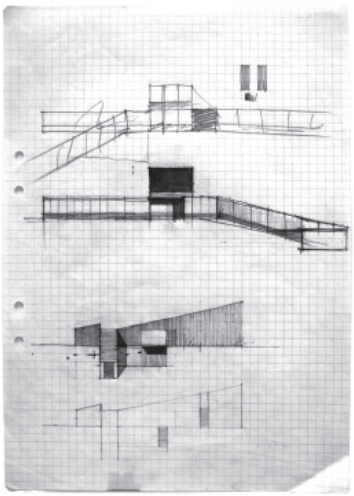
83



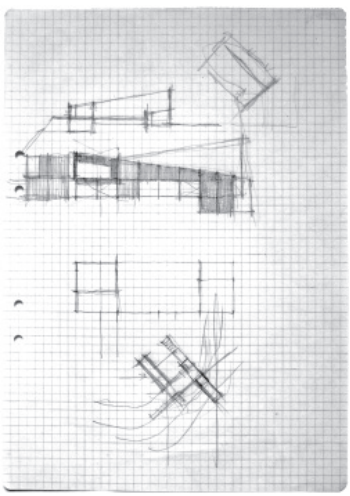
84



85



86



87

79. Esbós de la casa Rüthwen-Jürgensen (*547 Map9 18894 g*). **80.** (*547 Map9a 18894 e*). **81.** (*547 Map9 18894 ao*). **82.** (*547 Map9a 18894 as*). **83.** (*547 Map9 18894 am*). **84.** (*547 Map9a 18894 al*). **85.** (*547 Map9a 18894 f*). **86.** (*547 Map9 18894 h*). **87.** (*547 Map9a 18894 ag*).

Versions del projecte

D'entre tot el material que es conserva del projecte de la Rüthwen-Jürgensen es pot separar un primer grup format per nou esbossos.[54] En aquests dibuixos, Jacobsen tempteja la composició volumètrica i la seva col·locació en la parcel·la. Tots tenen característiques similars: no estan datats, s'han dibuixat en fulls de quadres DIN A4, no tenen mides i estan traçats a mà alçada. En cadascun dels fulls es combinen diferents tipus de representacions (plantes, alçats, seccions i volumetries), que mostren la manera d'abordar diversos aspectes del projecte.

Són temptejos incipients de la volumetria que no sembla que tinguin en compte els condicionants precisos del lloc. En cap d'aquests esbossos no apareix una referència fiable dels límits de la parcel·la, tot i que hi surten els desnivells topogràfics de les seccions i una possible representació del mar per saber com es col·loca la casa. A part d'això, també ajuda a comprendre'n l'evolució la disposició de la Møller en relació amb la parcel·la i la costa. Encara que no es reflecteixi cap referència a l'emplaçament concret, es comprova que l'evolució dels dibuixos està lligada a l'orientació, a les vistes i al programa. **(79-87)**

Una altra sèrie de plànols acaba d'ajustar la proposta i forma el segon grup.[55] Aquests vuit dibuixos es diferencien del primer grup per una definició més acurada. S'hi pretén trobar una solució a la relació entre la casa i la topografia. Per això són precisos, amb mesures, i tenen en compte les cotes topogràfiques del solar. No s'hi inclouen referències dels límits de la parcel·la, ni de la costa, ni del carrer d'accés, ni de la carretera. Només es treballa situant la casa al centre de la parcel·la, just en el punt més alt, tenint en compte un desnivell progressiu cap al mar. Tot i que encara no hi ha un plànol de treball on es dibuixi clarament la relació entre la casa i els límits de la parcel·la, s'hi insinua l'acord topogràfic amb la representació d'una plataforma.

El segon grup ja no mostra diferents versions d'implantació, sinó que amb la versió que s'ha acordat es treballen els aspectes més conflictius en relació amb els desnivells, la plataforma i l'articulació entre les diferents peces. Aquests temptejos ajuden a conèixer millor com comença el projecte i com es desenvolupa: quins problemes es troben a l'inici, quins aspectes preocupen i quins elements resolen aquells conflictes.

Primer esbós: la formalització del pati central

Dels primers nou croquis es poden deduir els elements utilitzats per projectar la casa: la plataforma, les cobertes inclinades i la composició per peces, una de les quals destaca per sobre de les altres. Aquests elements romanen al llarg de tot el procés. L'arquetipus que aglutina els diferents elements i que configura l'espai domèstic és el recinte, un espai que limita la relació horitzontal i que, per contra, emfatitza la vertical.

Es parteix d'una planta quadrada col·locada paral·lela a la costa, sense seguir les alineacions de la parcel·la, com la casa Møller. En planta s'aprecia una massa unitària que envolta un buit central a mode d'atri, però en volumetria aquesta massa es disgrega i es converteix en un conjunt de quatre peces articulades

54. *547 Map9 18894 g, 547 Map9a 18894 e, 547 Map9 18894 ao, 547 Map9a 18894 as, 547 Map9 18894 am, 547 Map9a 18894 al, 547 Map9a 18894 f, 547 Map9 18894 h* i *547 Map9a 18894 ag.*

55. *547 Map9a 18894 a, 547 Map9a 18894 ab, 547 Map9a 18894 bu2, 547 Map9a 18894 b, 547 Map9a 18894 c, 547 Map9a 18894 d, 547 Map9a 18894 ak* i *547 Map9a 18894 au.*

Versiones del proyecto

De entre todo el material que se conserva del proyecto de la Rüthwen-Jürgensen se puede separar un primer grupo formado por nueve esbozos. En estos dibujos, Jacobsen tantea la composición volumétrica y su colocación en la parcela. Todos tienen características similares: no están datados, se han dibujado en hojas cuadriculadas DIN A4, no tienen medidas y están trazados a mano alzado. En cada una de las hojas se combinan diferentes tipos de representaciones (plantas, alzados, secciones y volumetrías), que muestran la manera de abordar varios aspectos del proyecto.

Son tanteos incipientes de la volumetría que no parece que tengan en cuenta los condicionantes precisos del lugar. En ninguno de ellos aparece referencia alguna a los límites de la parcela, a pesar de que están presentes los desniveles topográficos en las secciones y una posible representación del mar, lo que ayuda a intuir la colocación de la casa. Por otra parte, también ayuda a comprender la evolución de los dibujos la disposición de la Møller en relación con la parcela y la costa. Aunque no se refleje ninguna referencia al emplazamiento concreto, se comprueba que la evolución de los dibujos está ligada a la orientación, a las vistas y al programa.

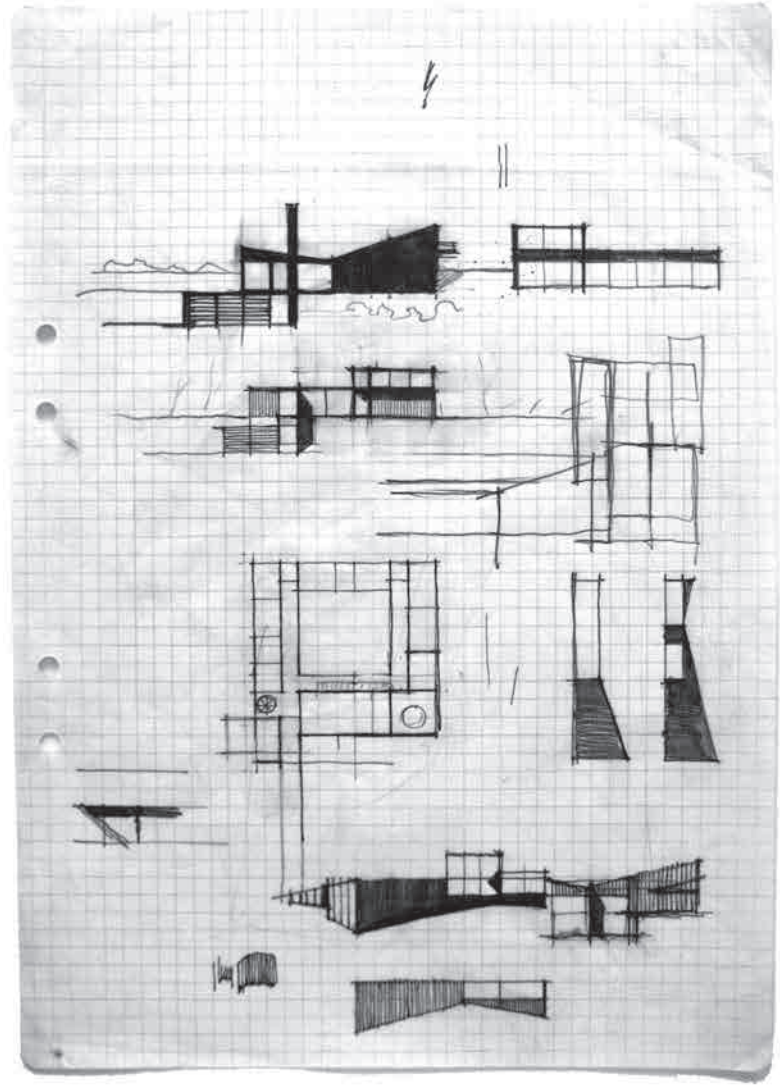
Otra serie de planos acaba de ajustar la propuesta y forma el segundo grupo. Estos ocho dibujos se diferencian del primer grupo por una definición más cuidadosa. En ellos se intenta ajustar la casa con la topografía. Por eso son precisos, con medidas, y tienen en cuenta las cotas topográficas del solar. No se incluyen referencias de los límites de la parcela, ni de la costa, ni de la calle de acceso, ni de la carretera. Sólo se trabaja situando la casa en el centro de la parcela, justo en el punto más alto, teniendo en cuenta un desnivel progresivo hacia el mar. A pesar de que todavía no hay un plano de trabajo donde se dibuje claramente la relación entre la casa y los límites de la parcela, se insinúa el acuerdo topográfico con la representación de una plataforma.

El segundo grupo ya no muestra diferentes versiones de implantación, sino que con la versión que se ha acordado se trabajan los aspectos más conflictivos en relación con los desniveles, la plataforma y la articulación entre las diferentes piezas. Estos tanteos ayudan a conocer mejor cómo empieza el proyecto y cómo se desarrolla: qué problemas se encuentran al inicio, qué aspectos preocupan y qué elementos resuelven los conflictos.

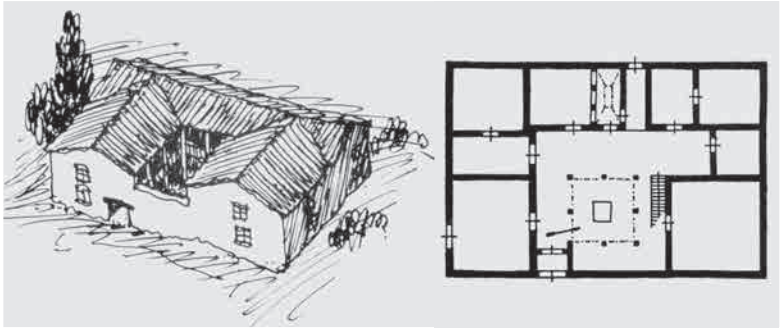
Primer esbozo: la formalización del patio central

De los primeros nueve croquis se pueden deducir los elementos utilizados para proyectar la casa: la plataforma, las cubiertas inclinadas y la composición por piezas, una de las cuales destaca por encima de las otras. Estos elementos permanecen a lo largo de todo el proceso. El arquetipo que aglutina los diferentes elementos y que configura el espacio doméstico es el recinto, un espacio que limita la relación horizontal y que, por el contrario, enfatiza la vertical.

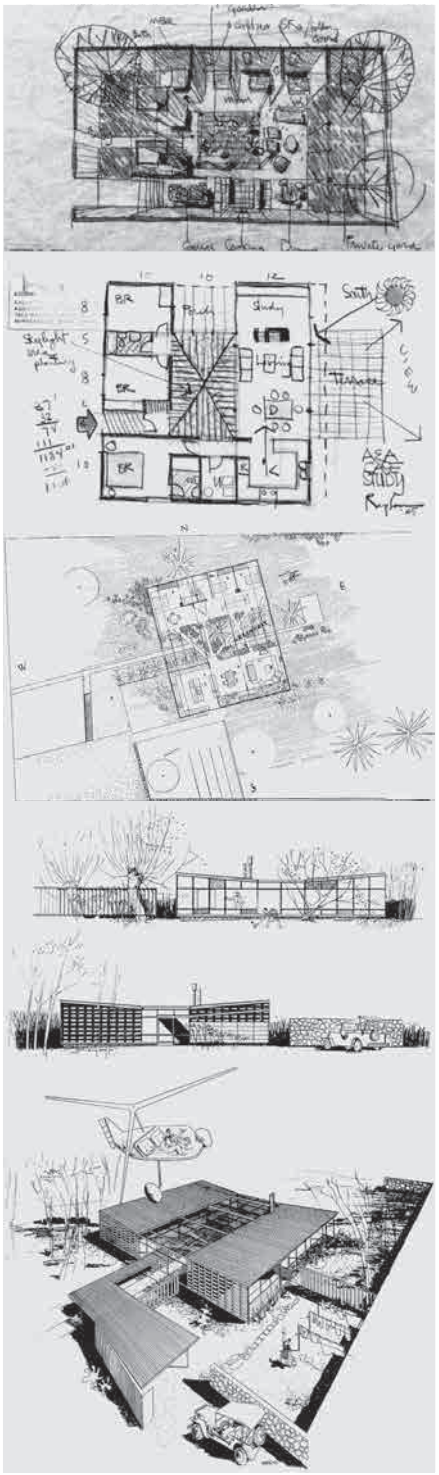
Se parte de una planta cuadrada colocada paralela a la costa, sin seguir las alineaciones de la parcela, como la casa Møller. En planta se aprecia una masa unitaria que rodea un vacío central a modo de atrio, pero en volumetría esta masa se disgrega y se convierte en



88



89



90

88. Primer esbós de la casa Rüthwen-Jürgensen (*547 Map9 18894 g*). **89.** Dibuix d'una casa de la ciutat d'Olintos, prop de Salònica, al voltant del 600 a.C., amb la tipologia dels Balcans amb un pati delimitat en tres costats per galeries (*Patios 5000 años de evolución,* 1985). **90.** Projecte no construït de la Case Study house 4, Greenbelt House, de Ralph Rapson, 1945 (*Case Study Houses, 2002; Arts & Architecture*, agost 1945).

al voltat d'un pati. D'aquesta manera, conviu el tipus espacial del pati tant en la formalització més tradicional com en la més moderna. Per una banda, sembla que la massa es buidi, però, per l'altra, semblen quatre peces independents que s'expandeixen allunyant-se del centre. **(88)**

El quadrat en planta, amb atri i cobertes inclinades, recordaria una casa tradicional mediterrània si no fos perquè no forma un *impluvium* canònic. Una de les ales de la casa té més presència que la resta, sobresurt en alçada i no respon a un pendent perpendicular a l'atri. L'antiga casa pati grega i romana configura un espai interior a l'aire lliure, per tant, descobert, en el qual les teulades formen un *impluvium.* Aquests atris es llegeixen com uns buidats de la massa, com a habitacions sense sostre, que queden reflectits en volumetria per la decantació de les cobertes adjacents. Però en la Rüthwen-Jürgensen una de les cobertes no dóna al pati, sinó que dirigeix el pendent cap a una altra direcció, ja que atén a criteris d'orientació i vistes. **(89)**

En aquesta fase inicial, el projecte recorda la *Case Study house 4* de Ralph Rapson (1945), o la casa a Muuratsalo d'Alvar Aalto (1952-1953). Les dues s'organitzen al voltant d'un pati, i els seu volums estan escapçats per plans inclinats que es manifesten a l'interior. No es pot assegurar amb certesa que Jacobsen conegués la *case study* ni la casa d'Alvar i Elissa Aalto, tot i que hi ha paral·lelismes evidents. **(90)**

Es pot fer aquí una parada per analitzar el projecte a Muuratsalo i comparar-lo després amb la casa Rüthwen-Jürgensen. Durant la construcció de l'Ajuntament de Säynätsalo (1950-1952), Alvar i Elissa descobreixen un terreny a la costa de l'illa de Muuratsalo, al mig del llac Päijänne, propietat de l'empresa Ahlström. Immediatament decideixen comprar-lo i el 1952 comencen la construcció del que ha de ser una casa-estudi ocasional. El projecte apareix com la creació d'un recinte, d'un volum al voltant d'un pati. La primera actuació que es fa és triar la ubicació concreta, en aquest cas, un punt elevat des d'on es divisa el paisatge, llavors verge. A continuació es marca la posició del pati que formalitzarà el recinte fortificat. Per tant, el pati apareix fins i tot abans dels espais coberts i tancats de l'habitatge. **(91-93)**

A banda de l'habitatge, de planta quadrada amb cobertes inclinades, Aalto projecta un conjunt de cinc peces que es fragmenten i es dipositen al terreny -una formació rocosa- de forma pintoresca. Es produeix un canvi gradual entre la part principal i les estances complementàries. La part habitable i més massiva, feta d'obra de fàbrica i assentada sobre el terreny, es va convertint en una sèrie de pavellons de formes menys definides, elevades sobre la topografia, i construïdes amb materials lleugers, com taulons de fusta. La rotunditat del volum principal contrasta amb el caràcter efímer, quasi provisional, de la peça per a convidats, del porxo, del magatzem, de l'estudi i les construccions experimentals de totxo mai construïdes.

La part principal es podria assimilar al cap que sotmet tota la sèrie de petites estances complementàries que s'alineen al seu voltant. Així, la part que es divisa des del llac, per on hi ha l'accés original, és la que Aalto exagera per mostrar-ne la presència des de la llunyania, mentre que la resta té un paper secundari. Una part es mostra introvertida, massiva, monolítica, intemporal, com si sortís de la terra, mentre que la resta és lleugera, provisional i dipositada sobre la roca.

La planta quadrada de l'habitatge es distribueix en una L que envolta el pati i que

un conjunto de cuatro piezas articuladas alrededor de un patio. De este modo, convive el tipo espacial del patio tanto en la formalización más tradicional como en la más moderna. Por un lado, parece que la masa se vacíe, pero, por el otro, parecen cuatro piezas independientes que se alejan del centro.

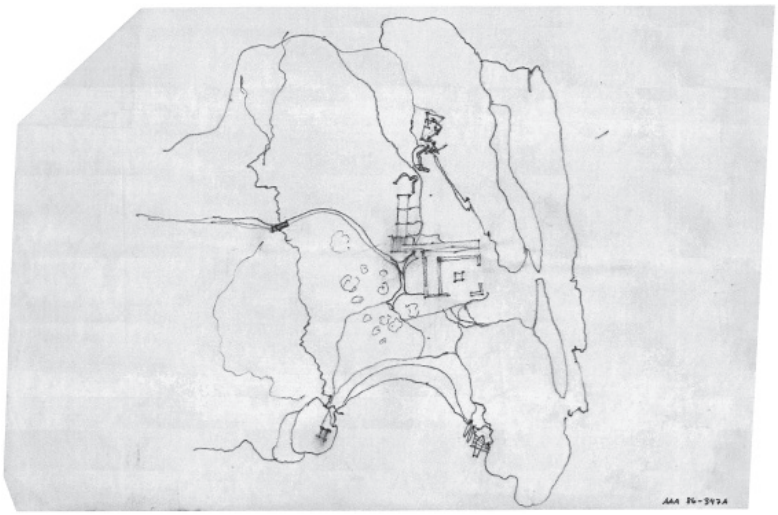
El cuadrado en planta, con atrio y cubiertas inclinadas, recordaría una casa tradicional mediterránea si no fuera porque no forma un *impluvium* canónico. Una de las alas de la casa tiene más presencia que el resto, sobresale en altura y no responde a una pendiente perpendicular al atrio. La antigua casa patio griega y romana configura un espacio interior al aire libre, por lo tanto, descubierto, en el cual los tejados forman un *impluvium*. Estos atrios se leen como unos vaciados de la masa, como habitaciones sin techo, que quedan reflejados en volumetría por la decantación de las cubiertas adyacentes. Pero en la Rüthwen-Jürgensen una de las cubiertas no se dirige al patio, sino que enfoca la pendiente hacia otra dirección, puesto que atiende a criterios de orientación y vistas.

En esta fase inicial, el proyecto recuerda a la *Case Study 4* de Ralph Rapson (1945), o a la casa en Muuratsalo de Alvar Aalto (1952-1953). Las dos se organizan a partir de un patio, y sus volúmenes quedan sesgados por planos inclinado que se manifiestan en el interior. No se puede asegurar con certeza que Jacobsen conociera la *case study* ni la casa de Alvar y Elissa Aalto, a pesar de que existen paralelismos evidentes.

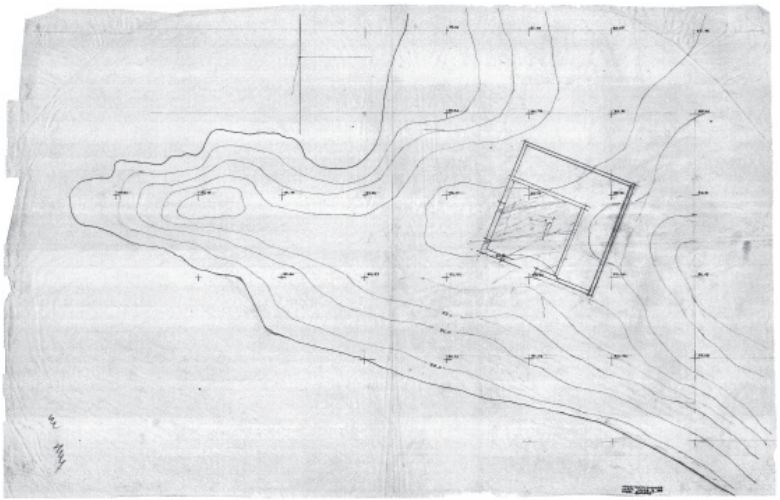
Se puede hacer aquí una parada para analizar el proyecto en Muuratsalo y compararlo con la casa Rüthwen-Jürgensen. Durante la construcción del Ayuntamiento de Säynätsalo (1950-1952), Alvar y Elissa descubren un terreno en la costa de la isla de Muuratsalo, en medio del lago Päijänne, propiedad de la empresa Ahlström. Inmediatamente deciden comprarlo y en 1952 empiezan la construcción de lo que tiene que ser una casa-estudio ocasional. El proyecto aparece a partir de la creación de un recinto. La primera decisión es elegir la ubicación concreta, en este caso, un punto elevado desde donde se divisa el paisaje, entonces virgen. A continuación se marca la posición del patio que formalizará el recinto fortificado. Por tanto, el patio aparece antes incluso que los espacios cerrados y cubiertos de la vivienda.

Además de la vivienda, de planta cuadrada con cubiertas inclinadas, Aalto proyecta un conjunto de cinco piezas que se fragmentan y se depositan en el terreno -una prominencia rocosa- de forma pintoresca. Se produce un cambio gradual entre la parte principal y las estancias complementarias. La parte habitable y más masiva, de ladrillo y asentada directamente sobre el terreno, se va convirtiendo en una serie de pabellones de formas menos definidas y elevadas respecto a la topografía, construidas con materiales ligeros, como tablones de madera. La rotundidad del volumen principal contrasta con el carácter efímero, casi provisional, de la pieza para invitados, el porche, el almacén, el estudio y las construcciones experimentales de ladrillo jamás construidas.

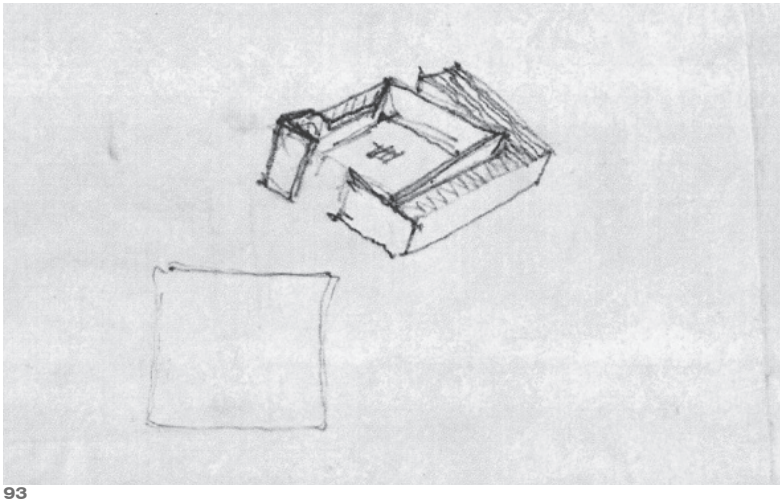
La parte principal se podría asimilar a una "cabeza" que somete a toda la serie de pequeñas dependencias a su alrededor. Así, la parte que se divisa desde el lago, por donde se realiza el acceso original, es la que Aalto exagera para mostrar la presencia desde la lejanía,



91



92



93

91. Plànol d'emplaçament de la casa d'estiu d'Alvar Aalto a Muuratsalo, 1952-1953 (*Alvar Aalto Academy: AAA 86-347A*). **92.** Plànol topografic i murs que formalitzen el recinte de la casa (*AAA 86-308*). **93.** Axonometria inicial de la casa en la que els murs defineix l'espai (*AAA 86-296*).

recupera de nou la proporció quadrada. En l'ala nord es concentra la sala d'estar, el menjador i l'estudi a l'entresolat. En l'ala est es disposen els dormitoris i en la intersecció se situen l'accés i la cuina. La forma en L s'obre al pati i a l'exterior, tot i que només l'estança principal de la sala hi manté una relació completa tant visual com d'enllaç físic. El dormitori doble només manté amb el pati central una comunicació visual puntual i el vestíbul d'accés una connexió de pas i una tarja alta que l'il·lumina.

Curiosament, la distribució interior no dóna al pati, com passaria en els referents clàssics mediterranis,[56] on les façanes exteriors de la casa es tanquen i impliquen una necessària introspecció. Apareix una galeria que relaciona les estances amb el pati, més marcada a l'ala dels dormitoris i insinuada a l'ala d'estar. En canvi, en les cases pati de referència totes les sales es relacionen amb l'atri en busca d'il·luminació i ventilació. A més, a Muuratsalo el pati perd la posició central i es desplaça a una cantonada del quadrat, alhora que les cobertes no formen un *impluvium* al seu voltant. Així, el referent clàssic es reinterpreta, tot i que es pot reconèixer l'habitació sense sostre a la qual alteren les característiques inicials.

> Sense dir-ho, Aalto sembla agafar com a referència la casa grega antiga, que es defineix com un recinte que delimita la propietat familiar i protegeix el foc sagrat referint-se a la continuïtat, a la persistència de la nissaga en el lloc a través dels déus de la llar. [...] Aalto recull aquest model exemplar, el revisa com un principi per dotar-lo d'una nova energia i el proposa en un context geogràfic i històric diferent, però associat a circumstàncies autobiogràfiques. *Els nostres avantpassats seran sempre els nostres mestres*, va escriure ja l'any 1922.[57]

Per tant, el pati s'enfoca a la bona orientació sud-oest i a les bones vistes, i les dues ales en L es col·loquen perpendiculars a la costa. De les dues ales una té més presència que l'altra per la inclinació de coberta que dota de doble alçada l'ala d'estar. Un sol pla inclinat talla el volum unitari format pels murs perimetrals del pati i l'habitatge. És així en les primeres versions,[58] tot i que després el tall s'acompanya del simètric, a la meitat de l'ala est. La posició de l'ala nord en relació amb el pati i amb les vistes és la mateixa que la peça principal de la Rüthwen-Jürgensen, que es col·loca perpendicular a la costa i encarada amb el mar. Però Aalto situa l'extrem més alt allunyat de la intersecció amb l'altra ala, mentre que Jacobsen té un problema que ha de resoldre si vol mantenir una de les quatre peces amb una alçada creixent.

No es té constància que Jacobsen conegui la casa a Muuratsalo quan projecta la Rüthwen-Jürgensen. La revista danesa *Arkitekten*[59] no la publica, tot i que diverses amistats comunes i algunes trobades puntuals amb Aalto podrien fer que en tingués coneixement.[60] Una altra casa, també contemporània a la

56. Aalto es refereix sovint a l'arquitectura tradicional mediterrània, a través de les seves obres i dels seus escrits. A més, viatja al sud amb regularitat des del començament de la dècada de 1920.

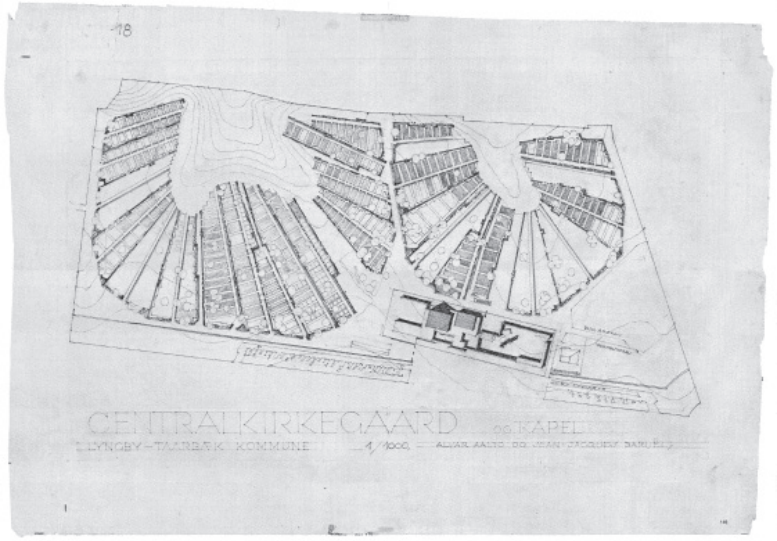
57. ARMESTO, Antonio. "La casa de Aalto en el paraíso". A: BROSA, Víctor (ed.). *Alvar Aalto*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1998, pàgina 170. (Traducció de l'autora).

58. *AAA 86-278, AAA 86-297, AAA 86-303, AAA 86-314, AAA 86-315.*

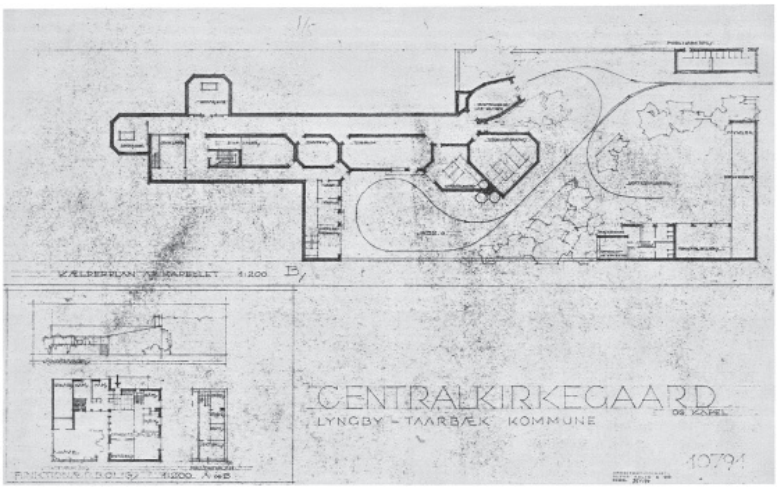
59. Entre 1952 i 1954 es publiquen a *Arkitekten* quatre articles sobre Aalto i en cap es mostra la casa a Muuratsalo.

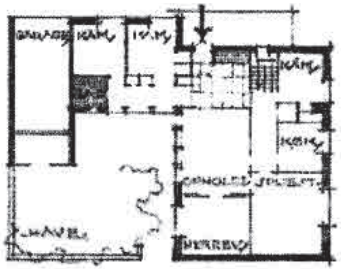
60. Com a mostra del lligam entre els dos arquitectes, el 1953, Jacobsen rep un premi a São Paulo, on exerceixen de jurat Aalto, Gropius, Rogers i Sert. En aquella època, Aalto manté relació amb diversos arquitectes danesos. Un és Jean-Jacques Baruël, amb qui col·labora amb interrupcions entre finals de 1948 i el 15 de juny de 1954. En aquest cas, Baruël és recomanat per Edvard Thomsen, mestre de Jacobsen i amic d'Aalto. De fet, Thomsen és la persona que posa en contacte Asplund i Jacobsen, i també Aalto i Jacobsen. Altres danesos que treballen amb els Aalto són Erhard Lorenz, Eva Koppel, Nils Koppel, Poul A. Hansen i Jørn Utzon, segons indica Göran Schildt.

mientras que el resto tiene un papel secundario. Una parte se muestra introvertida, masiva, monolítica, intemporal, como si saliera de la tierra, mientras que el resto es ligero, provisional y depositado sobre la roca.
La planta cuadrada de la vivienda se distribuye en una L que rodea el patio y que recupera de nuevo la proporción cuadrada. En el ala norte se concentra la sala de estar, el comedor y el estudio en forma de altillo. En el ala este se disponen los dormitorios y en la intersección se sitúan el acceso y la cocina. La forma en L se abre al patio y al exterior, a pesar de que sólo la estancia principal de la sala mantiene una relación completa tanto visual como física. El dormitorio doble sólo mantiene con el patio central una comunicación visual puntual y el vestíbulo de acceso una conexión de paso y una tarja alta que lo ilumina.
Curiosamente, la distribución interior no participa del patio, como pasaría en los referentes clásicos mediterráneos, donde las fachadas exteriores de la casa se cierran e implican una necesaria introspección. Aparece una galería que relaciona las dependencias con el patio, más marcada en el ala de los dormitorios e insinuada en el ala de estar. En cambio, en las casas patio de referencia todas las salas se relacionan con el atrio en busca de iluminación y ventilación. Además, en Muuratsalo el patio pierde la posición central y se desplaza a una esquina del cuadrado, a la vez que las cubiertas no forman un *impluvium*. Así, el referente clásico se re-interpreta y modifica, a pesar de que se puede reconocer la habitación sin techo original.
Sin decirlo, Aalto parece tomar como referencia la casa griega antigua, aquella que se define como un recinto que delimita la propiedad familiar y protege el fuego sagrado cuyo significado se refiere a la continuidad, a la persistencia de la estirpe en el lugar a través de los dioses lares. [...] Aalto recoge este modelo ejemplar, lo revisa como un principio al que dotarse de un nuevo vigor y lo repropone en un contexto geográfico e histórico distinto, pero asociado a circunstancias autobiográficas. 'Nuestros antepasados serán siempre nuestros maestros', había escrito ya en 1922.
Por lo tanto, el patio se dirige a la buena orientación y a las vistas, y las dos alas en L se colocan perpendiculares a la costa. Una de ellas tiene más presencia que la otra por la inclinación de cubierta, que dota de doble altura al estar. Un solo plano inclinado sesga el volumen unitario formado por los muros perimetrales del patio y la vivienda. Es así en las primeras versiones, a pesar de que después el plano se acompaña del simétrico, a mitad del ala este. La posición del ala norte en relación con el patio y con las vistas es la misma que la pieza principal de la Rüthwen-Jürgensen, que se coloca perpendicular a la costa y encarada al mar. Pero Aalto sitúa el extremo más alto alejado de la intersección con la otra ala, mientras que Jacobsen tiene un problema que tiene que resolver si quiere mantener una de las cuatro piezas con una altura creciente.
No se tiene constancia de que Jacobsen conozca la casa en Muuratsalo cuando proyecta la Rüthwen-Jürgensen. La revista danesa *Arkitekten* no la publica, a pesar de que varias amistades comunes y algunos encuentros puntuales con Aalto podrían hacer que la conociera. Otra casa, también contemporánea a la Rüthwen-Jürgensen, es la que proyecta Aalto para el guarda en el concurso del cementerio y la capilla de

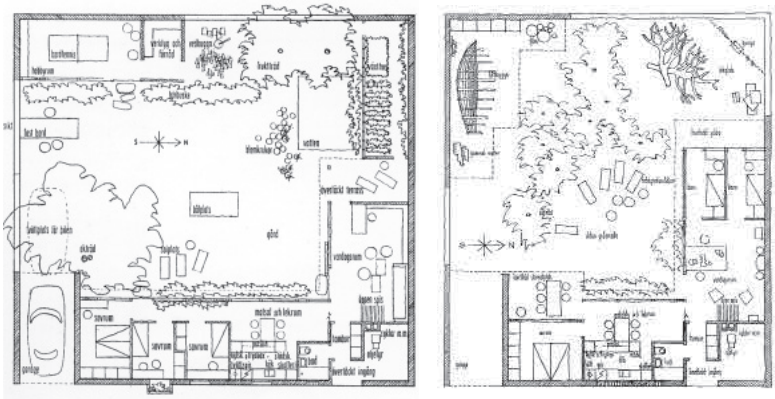


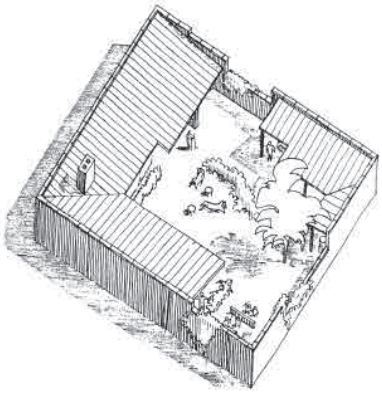
94





95





96

94. Làmina d'emplaçament de la proposta B que Alvar Aalto presenta pel cementiri a Lyngby, amb la capella i la casa per l'encarregat (*AAA 25-169*). **95.** Plànol en el que es veu amb més detall la casa pati per l'encarregat del cementiri (*AAA 25-190*). **96.** Concurs de cases a Skåne de Jørn Utzon, 1953 (*Den sidste guldalder*, 2004; *Jørn Utzon: Obras y proyectos*, 2008).

Rüthwen-Jürgensen, és la que projecta Aalto pe r al guarda en el concurs del cementiri i la capella de Lyngby el 1952, publicada a Dinamarca aquell mateix any.[61] Jacobsen coneix la casa perquè es presenta al mateix concurs que Alvar Aalto i Jean-Jacques Baruël.

Aalto afegeix al projecte del cementiri una petita residència per a l'encarregat que no es demana a les bases del concurs. L'habitatge se situa a l'extrem est de la capella i només apareix en la versió B de la proposta general. Es concep com un recinte format per l'habitatge en L i uns murs baixos, també en L, que acaben de tancar el jardí. La volumetria dóna al pati interior i les cobertes formen un *impluvium* al seu voltant. Amb la poca informació que es mostra (una planta i un alçat a 1:200) es poden deduir una sèrie de premisses que evolucionen en la casa a Muuratsalo: la formalització d'un recinte format per dues L, el pati entès com l'estança principal, l'accés per la cantonada i un altre pel pati, cobertes inclinades, etc. Aalto anticipa a l'habitatge del cementiri de Lyngby la configuració espacial i volumètrica de la casa a Muuratsalo. **(94-95)**

Un altre arquitecte nòrdic contemporani que pren de model la casa pati del cementiri i la de Muuratsalo és Jørn Utzon, que les reinterpreta a diverses agrupacions residencials, com a Skåne (Suècia, 1953), a les Kingo a Elsinor (Dinamarca, 1956), a Bjuv (Suècia, 1956), a les Planetstaden a Lund (Suècia, 1956-1957), a les que acompanyen l'institut de secundària Højstrup a Elsinor (Dinamarca, 1958-1962) i a les de Fredensborg (Dinamarca, 1959-1965). En tots aquests casos, les cases es formalitzen a través d'un recinte de murs d'obra de fàbrica que delimiten la unitat que conté el pati i l'habitatge en L.

En contra de l'exemple aaltià anterior, aquestes cases donen més al pati i recuperen el model primigeni mediterrani. Utzon emfatitza aquesta voluntat amb un *impluvium* i en la distribució interior, en què matisa la relació amb l'exterior i potencia la que es produeix amb el pati. La casa es planteja amb dues cares molt marcades: el recinte exterior impenetrable i les façanes interiors transparents al pati. Així, dins del recinte es configura un únic espai habitable, on interaccionen casa i jardí. **(96)**

> Els patis clàssics i tradicionals, en palaus, cases i edificis públics, tornen amb el moviment modern a tenir el sentit del lloc, despresos de les formes i dels significats històrics a l'hora de recórrer a situacions més primitives que contenien el germen de formes noves i evocadores. [...] El *moviment modern*, en la revisió crítica dels elements i edificis històrics, recorre a aquest primer acte d'assentament com un mitjà de tornar a plantejar la casa introvertida al voltant d'un espai, *el pati*, no contaminat pels significats dels tipus tradicionals.[62]

La presència d'un pati és el tret comú en totes aquestes cases nòrdiques, projectades entre les dècades de 1940 i 1950. Aalto i Utzon parteixen sovint d'aquesta tipologia en projectes domèstics, fins que es converteix en un recurs en cases aïllades i agrupacions. Jacobsen també el fa servir sovint, com mostren els projectes coetanis a Carlsminde, Hansaviertel i Ved Bellevue Bugt. Aquests opten per seguir fidelment la referència tradicional d'habitació sense sostre, tot i que les cobertes són planes i no es deformen per la presència del pati.

Les tres agrupacions es poden entendre com un projecte sol que evoluciona i

61. "Resultatet af konkurrencen om en centralkirkegård med tilhørende kapelanlæg for Lyngby-Taarbæk kommune". *Arkitekten*, Ugehæfte, 1952, pàgines 145-151.

62. DÍAZ-Y. RECASENS, Gonzalo. *Recurrencia y herencia del patio en el movimiento moderno*. op, cit., pàgina 71. (Traducció de l'autora).

Lyngby en 1952, publicada en Dinamarca aquel año. Jacobsen conoce la casa porque se presenta al mismo concurso que Alvar Aalto y Jean-Jacques Baruël.

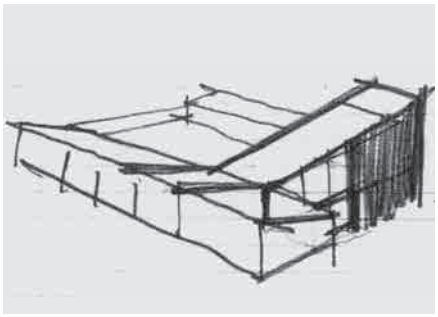
Aalto añade al proyecto del cementerio una pequeña residencia para el encargado que no se pide en las bases del concurso. La vivienda se sitúa en el extremo este de la capilla y sólo aparece en la versión B de la propuesta general. Se concibe como un recinto formado por la vivienda en L y unos muros bajos, también en L, que acaban de cerrar el jardín. La volumetría da al patio interior y las cubiertas forman un *impluvium* a su alrededor. Con la poca información que se muestra (planta y alzado) se pueden deducir una serie de premisas que evolucionan en la casa de Muuratsalo: la formalización de un recinto formado por dos L, el patio entendido como la estancia principal, el acceso por la esquina y otro por el patio, las cubiertas inclinadas, etc. Aalto anticipa en la vivienda del cementerio de Lyngby la configuración espacial y volumétrica de la casa de Muuratsalo.

Otro arquitecto nórdico contemporáneo que toma de modelo la casa patio del cementerio y la de Muuratsalo es Jørn Utzon, que las re-interpreta en varias agrupaciones residenciales, como en Skåne (Suecia, 1953), en las Kingo de Elsinor (Dinamarca, 1956), en Bjuv (Suecia, 1956), en las Planetstaden de Lund (Suecia, 1956-1957), en las que acompañan al instituto de secundaria Højstrup eb Elsinor (Dinamarca, 1958-1962) y en las de Fredensborg (Dinamarca, 1959-1965). En todos estos casos, las casas se formalizan a través de un recinto de muros de obra de fábrica que delimitan la unidad que contiene el patio y la vivienda en L.

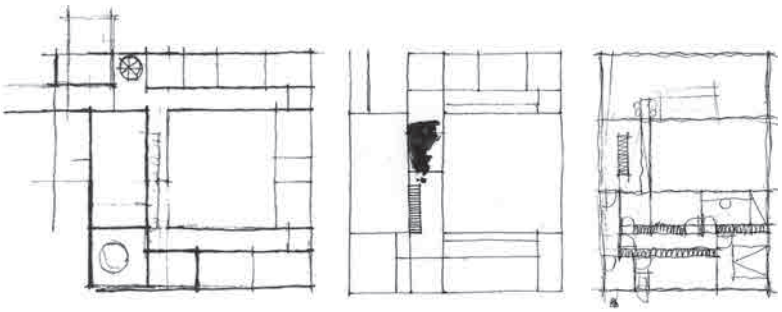
En contra del ejemplo aaltiano anterior, estas casas viven más del patio y recuperan el modelo primigenio mediterráneo. Utzon enfatiza esta voluntad con un *impluvium* y en la distribución interior, en la que matiza la relación con el exterior y potencia la que se produce con el patio. La casa se plantea con dos caras muy marcadas: el recinto exterior impenetrable y las fachadas interiores transparentes al patio. Así, dentro del recinto se configura un único espacio habitable, donde interaccionan casa y jardín.

Los patios clásicos y tradicionales, en palacios, casas y edificios públicos, vuelven con el movimiento moderno a cobrar el sentido del lugar, desprendidos de las formas y de los significados históricos, al recurrir a situaciones más primitivas que contenían el germen de nuevas y evocadoras formas. [...] El 'movimiento moderno', en su revisión crítica de los elementos y edificios históricos, recurre a este primer acto del asentamiento como un medio de volver a plantear la casa introvertida en torno a un espacio 'el patio', no contaminado por los significados de los tipos tradicionales.

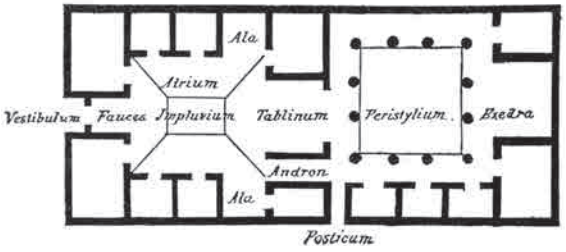
La presencia de un patio es una característica común en todas estas casas nórdicas, proyectadas entre las décadas de 1940 y 1950. Aalto y Utzon parten a menudo de esta tipología en proyectos domésticos, hasta que se convierte en un recurso tanto en casas aisladas como en agrupaciones. Jacobsen también lo usa a menudo, como muestran los proyectos coetáneos en Carlsminde, Hansaviertel y Ved Bellevue Bugt. Éstos optan por seguir fielmente la referencia tradicional de habitación sin techo, a pesar de que las cubiertas son planas y no se deforman por la presencia



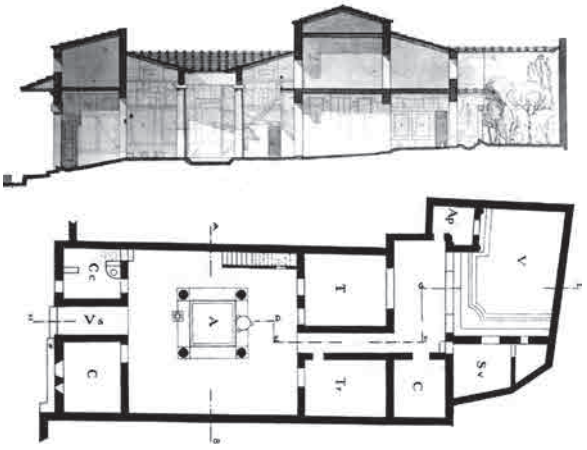
97



98



99



97. Croquis de la volumetria de la casa Rüthwen-Jürgensen i dues plantes, l'última és de l'agrupació a Carlsminde (*547 Map9a 18894 e; 547 Map9 18894 g; 547 Map9 18894 ao; 543 Map6 22230 b*). **98.** Casa de Meandro a Pompeia i esquema del model de casa doble pompeià (Estiu 2011, autora; *Les heures claires*, 2008). **99.** Casa dels Ceii a Pompeia (Estiu 2011, autora; *Les heures claires*, 2008).

depura la formalització i adaptació al lloc. Són projectes en què el mecanisme de repetició és el que estructura la proposta, en el qual les mitgeres són murs cecs i la il·luminació i la ventilació es busquen a través d'un atri. En l'origen de la casa Rüthwen-Jürgensen hi ha aquesta mateixa tipologia iniciada a Carlsminde, feta uns cinc mesos abans,[63] tot i que en ser una casa aïllada els condicionants no són els mateixos i l'evolució fa deixar l'atri inicial. **(97-99)**

Un seguit de factors alteren la planta canònica amb atri de la primera versió de la casa Rüthwen-Jürgensen. En el dibuix es veu com al quadrat foradat en planta s'hi suma una petita peça per al garatge en un extrem. De fet, moltes de les cases que Jacobsen projecta tenen un cos de garatge a primer terme que ajuda a configurar el recinte d'entrada. Per tant, es dedueix que aquesta peça se situa a prop del carrer i, segons les seccions, a una cota més baixa que la resta de la casa. L'ala principal de la casa, la de més alçada, és perpendicular a la línia de costa, dirigida a les bones vistes. La inclinació creixent d'aquesta ala cap a l'est emfatitza la voluntat d'obrir-se a l'estret d'Øresund. Fins i tot dota aquesta part de l'habitatge d'un entresolat sota la gran coberta, des del qual es pot gaudir d'una bona perspectiva, mentre que la resta de la casa es desenvolupa en planta baixa i al centre de la parcel·la.

Les seccions que corresponen a aquesta planta quadrada mostren una sèrie de desnivells topogràfics. Això indica que Jacobsen coneix el solar, si més no a través de la casa Møller, tot i que no en dibuixa explícitament cap referència. El que es pot deduir de les seccions és la col·locació de l'habitatge al centre de la parcel·la, en el punt més alt, un dels aspectes que apareix a l'inici i que es manté al llarg de tot el procés del projecte. Reconeix l'existència d'uns certs desnivells, però no té en compte les cotes exactes, ni la problemàtica que li poden arribar a comportar depenent de la proposta que adopti.

En aquest punt del projecte, la casa es planteja estructurada en diferents nivells, que s'adapten a la topografia del solar. Preveu un nivell d'accés en el qual es troba el cos del garatge i un segon nivell més alt on es desenvolupa l'habitatge. Un tercer nivell intenta conciliar amb l'extrem est de la parcel·la, on decreix la topografia i arriba a la costa. Un quart nivell s'eleva amb la voluntat d'abocar-se a l'est. En alguna de les seccions prova de simplificar els quatre nivells i els converteix en tres. Fa que el mateix pla de la planta baixa sigui el de la sortida est i llavors apareix una gran plataforma com a solució.

Amb aquesta estructura d'organització bàsica, Jacobsen intenta fer algunes proves amb combinació de cobertes planes i inclinades.[64] La majoria de proves d'alçats, seccions i perspectives consideren la possibilitat d'utilitzar cobertes inclinades, que treballen les possibilitats que comporta el pendent de l'ala principal. Aquesta ala no segueix el criteri de les altres dues, sinó que opta per dirigir-se al sud, on es troben la bona orientació i les vistes. També aprofita la doble alçada interior, que proporciona el pendent de coberta, per situar-hi un entresolat, que es converteix en una planta més quan la coberta deixa de ser inclinada.

Les proves amb diferents tipus de cobertes indiquen que no hi ha un prejudici formal previ envers cap formalització del tancament, sinó que més aviat són el testimoni de la recerca de la tipologia adequada al projecte. De fet, amb la casa

63. Segons les primeres dates que consten als croquis d'ambdós projectes.

64. *547 Map9 18894 g, 547 Map9a 18894 e, 547 Map9a 18894 al, 547 Map9a 18894 f.*

del patio.

Las tres agrupaciones se pueden entender como un proyecto único que evoluciona y depura la formalización y adaptación al lugar. Son proyectos en los que el mecanismo de repetición estructura la propuesta, y donde las medianeras son muros ciegos y la iluminación y la ventilación se buscan a través de un atrio. En el origen de la casa Rüthwen-Jürgensen existe esta misma tipología iniciada en Carlsminde, realizada unos cinco meses antes, a pesar de que al ser una casa aislada los condicionantes no son los mismos y la evolución provoca el abandono del atrio inicial.

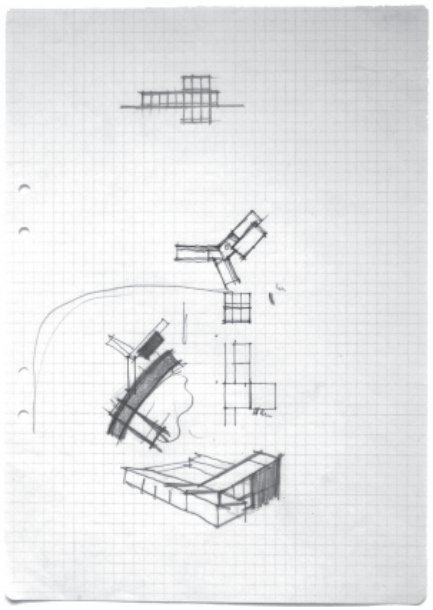
Una serie de factores alteran la planta canónica con atrio de la primera versión de la casa Rüthwen-Jürgensen. En el dibujo se ve como al cuadrado agujereado en planta se le suma una pequeña pieza para el garaje en un extremo. De hecho, muchas de las casas que Jacobsen proyecta tienen un cuerpo de garaje en primer término que ayuda a configurar el recinto de entrada. Por lo tanto, se deduce que esta pieza se sitúa cerca de la calle y, según las secciones, a una cota más baja que el resto de la casa. El ala principal de la casa, la de más altura, es perpendicular a la línea de costa, dirigida a las buenas vistas. La inclinación creciente del ala hacia el este enfatiza la voluntad de abrirse al estrecho de Øresund. Incluso se dota esta parte de la vivienda de un altillo bajo la gran cubierta, desde el cual se puede disfrutar de una buena perspectiva, mientras que el resto de la casa se desarrolla en planta baja y en el centro de la parcela.

Las secciones que corresponden a esta planta cuadrada muestran una serie de desniveles topográficos. Esto indica que Jacobsen conoce el solar, cuanto menos a través de la casa Møller, a pesar de que no dibuja explícitamente ninguna referencia. Lo que se puede deducir de las secciones es la colocación de la vivienda en el centro de la parcela, en el punto más alto, uno de los aspectos que aparece al inicio y que se mantiene a lo largo de todo el proyecto. Se reconoce la existencia de unos ciertos desniveles, pero no se tiene en cuenta las cotas exactas, ni la problemática que pueden comportar en función del tipo de propuesta adoptada.

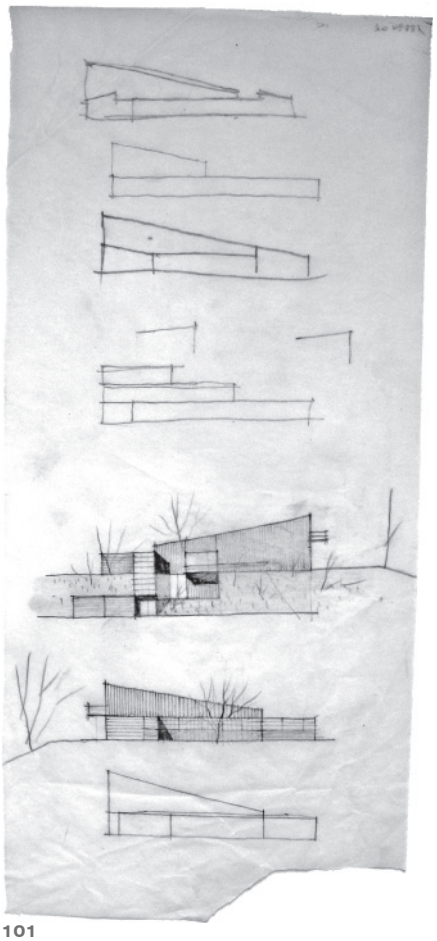
Con esta estructura organizativa básica, Jacobsen intenta hacer algunas pruebas combinando cubiertas planas e inclinadas. La mayoría de pruebas de alzados, secciones y perspectivas consideran la posibilidad de utilizar cubiertas inclinadas, especialmente en el ala principal. Esta ala no sigue el criterio de las otras dos, sino que opta dirigirse al sur, hacia el sol y las vistas. También aprovecha la doble altura interior, que proporciona la pendiente de la cubierta, para situar un altillo, que se convierte en una planta más cuando la cubierta deja de ser inclinada.

Las pruebas con diferentes tipos de cubiertas indican que no hay un prejuicio formal previo hacia ninguna formalización de los cerramientos, sino que más bien son el testigo de la búsqueda de la tipología más adecuada al proyecto. De hecho, en la casa Rüthwen-Jürgensen es una de las ocasiones en las que Jacobsen saca más provecho de la inclinación de la cubierta.

Las cubiertas inclinadas de las casas Ebbe Munck, Møller y Simony están pensadas desde la configuración volumétrica exterior, mientras que en el interior se



100



101

102

103

104

100. Esbossos del projecte de la casa Rüthwen-Jürgensen (*547 Map9a 18894 e*). **101.** Esbós d'alçats i seccions de la Rüthwen-Jürgensen (*547 Map9a 18894 al*). **102.** Casa Ebbe Munck a Suècia 1945 (*Arne Jacobsen*, Thau, Vindum, 1998). **103.** Casa Henning Simony, 1950-1953 (*Danmarks Kunstbibliotek*, feta el 1974). **104.** Søholm III, 1952-1955 (*Danmarks Kunstbibliotek*).

Rüthwen-Jürgensen és una de les vegades que Jacobsen treu més profit de la inclinació de la coberta. **(100-101)**

Les cobertes inclinades de les cases Ebbe Munck, Møller i Simony estan pensades des de la configuració volumètrica exterior, mentre que a l'interior s'amaguen amb falsos sostres horitzontals. En canvi, en les cases Søholm I i Rüthwen-Jürgensen es treu profit de les cobertes per introduir il·luminació, per comunicar diferents nivells interiors i també per destacar volumètricament la zona més representativa. **(102-104)**

> Jacobsen va introduir el pla oblic de coberta com un element que trencava amb la uniformitat canònica del sostre pla modern i entroncava amb un tret característic de l'arquitectura domèstica tradicional (no mediterrània).[65]

Com suggereix Juan Antonio Cortés, aquesta inclinació es pot interpretar com una revisió de l'arquitectura tradicional danesa i, alhora, com una abstracció moderna. De fet, trenca l'esquema tradicional amb cobertes d'un sol pla inclinat que segueix el sentit de la longitud major de la planta (com Søholm III, Rüthwen-Jürgensen, Kokfelt) i amb cobertes de pendents invertides que no comparteixen el carener (Søholm I, Møller, Simony). Tant si són planes com si són inclinades, les treballa amb conceptes d'opacitat,[66] de retalls en forma de patis i d'obertures en forma de claraboies.

L'obertura del pati

El pas següent és desplaçar el pati central a l'extrem nord. En conseqüència, el pati queda obert per un dels costats i la proporció deixa de ser quadrada. En aquest moment passen de ser quatre peces al voltant d'un pati a ser-ne tres: dues idèntiques i una de principal amb més amplada i alçada, a la qual dedica més dibuixos.[67] Fins i tot sembla que la casa sigui només aquesta ala, ja que tant a les perspectives i als alçats com a les seccions es deixen de representar la resta de volums. Les proves insistents indiquen una preocupació per formalitzar la coberta que s'obre a l'est i per resoldre la connexió amb el terreny. Els dibuixos que destaquen un volum prominent recorden altres projectes coetanis, com les cases Engelbredt i Hallas Møller. També es repeteix el joc de cobertes inclinades ja formulat a la Møller. El mateix pendent que té l'ala principal de la sala d'estar, que s'obre a l'est, es manté en aquesta versió a l'ala central de la Rüthwen-Jürgensen.

La casa Engelbredt és un projecte no construït en el qual es treballa des de l'abril fins al setembre de 1954. S'emplaça a Vordingborg, al sud de l'illa de Sjælland, a prop de la costa i d'un port esportiu. La parcel·la té una proporció allargada en direcció est-oest; s'hi accedeix per l'extrem nord, on se situa el carrer; al sud hi ha les vistes cap al mar. S'opta per plantejar un únic volum paral·lelepipèdic orientat a sud-est que s'obre per la façana sud-oest. Per poder obrir la façana, abans utilitza una de les seves estratègies habituals: un pati d'accés que tanca amb l'ajuda de murs i d'un petit volum per al garatge. Es resol així el problema d'intimitat entre el carrer i el jardí a partir d'una primera plataforma delimitada.

D'aquesta manera, la peça de la casa Engelbredt queda travessada al mig de la

65. CORTÉS, Juan Antonio. "A vueltas con Melnikov". A: *Lecciones de equilibrio*. op. cit. (Traducció de l'autora).

66. Exemples: Upton-Hansen, Hallas Møller, Engelbredt, Carlsminde, Hansaviertel, Jensen, Leo Henriksen, Erik Siesby, Ved Bellevue Bugt, Gertie Wandel.

67. *547 Map9 18894 ao, 547 Map9a 18894 as, 547 Map9 18894 am, 547 Map9a 18894 al*.

esconden con falsos techos horizontales. En cambio, en las casas Søholm I y Rüthwen-Jürgensen se saca provecho de las cubiertas para introducir iluminación, para comunicar diferentes niveles interiores, y también para destacar volumétricamente la zona más representativa.

Jacobsen introdujo el plano oblicuo de cubierta como un elemento que rompía con la uniformidad canónica del techo plano moderno y entroncaba con un rasgo característico de la arquitectura doméstica tradicional (no mediterránea).

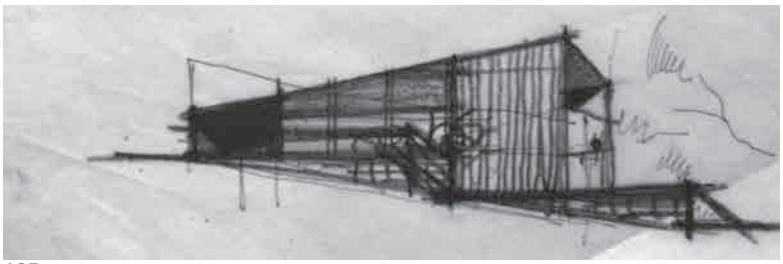
Como sugiere Juan Antonio Cortés, esta inclinación se puede interpretar como una revisión de la arquitectura tradicional danesa y, a la vez, como una abstracción moderna. De hecho, rompe el esquema tradicional con cubiertas de un solo plano inclinado que sigue el sentido de la longitud mayor de la planta (como los ejemplos Søholm III, Rüthwen-Jürgensen, Kokfelt) y con cubiertas de pendientes invertidas que no comparten la limatesa (Søholm I, Møller, Simony). Tanto si son planas como si son inclinadas, las trabaja con conceptos de opacidad, de recortes en forma de patios y de aperturas en forma de claraboyas.

La apertura del patio

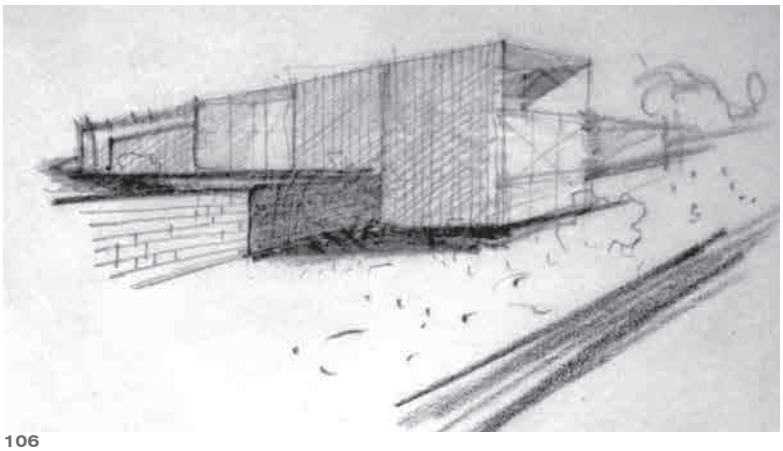
El paso siguiente consiste en desplazar el patio central al extremo norte. En consecuencia, el patio queda abierto por uno de los lados y la proporción deja de ser cuadrada. En este momento pasan de ser cuatro piezas alrededor de un patio a ser tres: dos idénticas y una principal con más anchura y altura, a la cual se dedican numerosos dibujos. Incluso parece que la casa sea sólo esta ala, puesto que tanto en las perspectivas como en los alzados y secciones se dejan de representar el resto de volúmenes. Las insistentes pruebas indican una preocupación por formalizar la cubierta que se abre al este y por resolver la conexión con el terreno. Los dibujos que destacan un volumen prominente recuerdan otros proyectos coetáneos, como la casa Engelbredt y la Hallas Møller. También se repite el juego de cubiertas inclinadas ya formulado en la Møller. La misma pendiente que tiene el ala principal de la sala de estar, que se abre al este, se mantiene en esta versión en el ala central de la Rüthwen-Jürgensen.

La casa Engelbredt es un proyecto no construido en el cual se trabaja desde abril hasta septiembre de 1954. Se emplaza en Vordingborg, al sur de la isla de Sjælland, cerca de la costa y de un puerto deportivo. La parcela tiene una proporción alargada en dirección este-oeste; se accede por el extremo norte, donde se sitúa la calle; al sur se encuentran las vistas hacia el mar. Se opta por plantear un único volumen paralelepipédico orientado a sureste, que se abre por la fachada suroeste. Para poder abrir la fachada, antes utiliza una de sus estrategias habituales: un patio de acceso que cierra con la ayuda de muros y de un pequeño volumen para el garaje. Se resuelve así el problema de intimidad entre la calle y el jardín a partir de una primera plataforma delimitada.

De este modo, la pieza de la casa Engelbredt queda atravesada en medio de la parcela. A través de varias plataformas a diferentes niveles se resuelve el desnivel de 3 metros en los extremos. La planta de acceso contiene la sala de estar, el estudio y los dormitorios principales abiertos a suroeste, con salida a una terraza y a un gran balcón. Los dormitorios más pequeños se

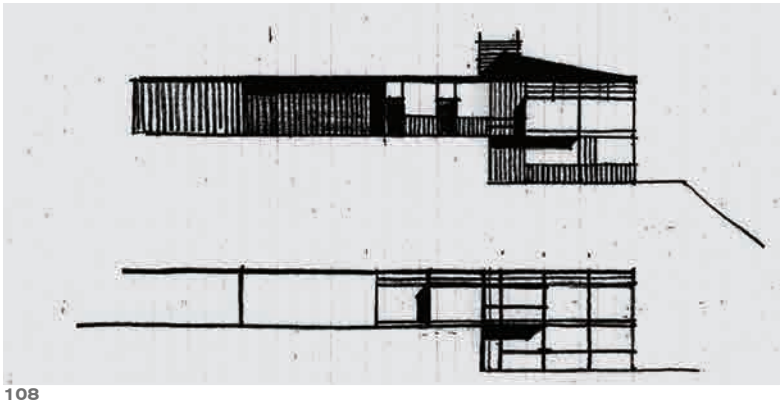


105

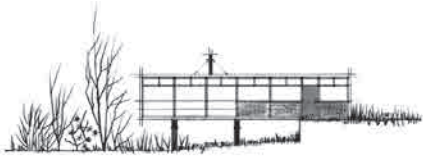


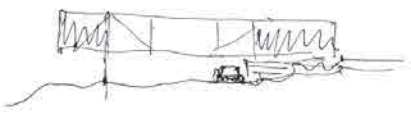
106

107



108





109

105. Perspectiva de la casa Rüthwen-Jürgensen (*547 Map9 18894 ao*). **106.** Perspectiva de la Rüthwen-Jürgensen (*547 Map9a 18894 as*). **107.** Perspectiva de casa Engelbredt, 1954 (*547 Map10 18892 f*). **108.** Seccions de la casa Hallas Møller, 1954 (*549 Map8 18968 h*). **109.** Referències de cases pavelló: versió de la Kokfelt a Tisvilde de Jacobsen, 1955; Glass house de Mies, 1934; casa de Charles i Ray Eames a Califòrnia, 1945-1949; casa de Wendell H. Lovett, 1952; casa de Donald Olsen, 1952 (*Architectura: Arkitekturhistorisk Årsskrift*, 2004; *Garland Mies*,1986-1992; *Case Study Houses*, 2002; *Arts & Architecture*, juny i setembre 1952).

parcel·la. A través de diverses plataformes a diferents nivells es resol el desnivell de 3 metres als extrems. La planta d'accés conté la sala d'estar, l'estudi i els dormitoris principals oberts a sud-oest, amb sortida a una terrassa i a un gran balcó. Els dormitoris més petits se situen a les bones vistes del sud-est, sense sortida al jardí. La planta inferior es troba a la mateixa cota que el jardí, enterrada a l'extrem nord, on se situen les calderes i els magatzems. La cuina i les sales del servei se situen a l'est, i a l'altre extrem, el menjador i la sala de lleure, connectats al jardí; la sala principal per a festes és a la millor posició, cap al sud-oest.

Tant l'Engelbredt com l'ala principal de la Rüthwen-Jürgensen d'aquesta versió es col·loquen perpendiculars al pendent, resolen els desnivells, s'orienten a les bones vistes i obren amb transparència la façana testera. La secció de les dues peces és esglaonada, més reduïda i opaca a l'extrem per on s'accedeix i més ampla en l'extrem privilegiat que dóna al paisatge. Mentre que a l'Engelbredt l'esglaonament el proporciona el terreny, a la Rüthwen-Jürgensen és la inclinació de la coberta la que permet acumular més alçada en un extrem. Els dos són paral·lelepípedes escapçats, assimilables a la figura d'un con sense tapa. **(105-106)**

Per altra banda, els esbossos inicials de la casa Hallas Møller mostren també un projecte resolt en un sol volum, com la casa Engelbredt, tot i que avança progressivament cap a una formalització en tres volums. En aquests primers dibuixos, es troben moltes similituds amb les primeres versions tant de la casa Engelbredt com de la Rüthwen-Jürgensen. **(107-108)** Totes elles remarquen la configuració d'un pavelló similar a projectes anteriors com la Glass house de Mies (1934) o la casa de Charles i Ray Eames a Califòrnia (1945-1949); o just posteriors com la Kokfelt. **(109)**

El projecte de la Hallas Møller es porta a terme entre el juny i el novembre de 1954. En cinc mesos s'arriba a definir la casa amb uns plànols executius detallats que finalment no serveixen per construir-la, tal com passa amb l'Engelbredt. La casa, de 500 m^2, s'ha d'emplaçar a Holte, a uns 17 quilòmetres al nord de Copenhaguen, davant del llac Furesø. La parcel·la és complicada, ja que té l'accés al sud-est i les bones vistes del llac al nord. L'opció de partida és col·locar el volum perpendicular al pendent decreixent cap al llac. Per tant, orientat a nord-sud i obert visualment al nord per buscar les vistes i a l'oest per l'orientació.

L'estratègia és la mateixa que a l'Engelbredt i a la Rüthwen-Jürgensen: obrir-se a la millor orientació i dirigir-se a les bones vistes. La manera d'abordar aquestes qüestions determina la solució final dels projectes, ja que sovint orientació i vistes no coincideixen. En la Hallas Møller s'opta per situar les estances comunes (sala, estudi i menjador) amb vistes al llac (nord) i sortida a l'oest. La resta d'estances (dormitoris, cuina i serveis) queden relegades a l'est i al sud. Es pren la cota del carrer d'accés com la de la planta baixa i principal. Sota d'aquesta planta n'hi ha una de parcialment enterrada, amb serveis i instal·lacions, que contacta amb el terreny i actua de sòcol que eleva les sales representatives de la casa.

L'evolució del projecte porta a afegir un segon volum que conté els dormitoris al sud, mentre que en el volum original s'hi continuen albergant l'àrea de dia i l'entrada. Després apareix el garatge, primer a l'extrem oest, i tot seguit es trasllada a un extrem segregat dels altres dos volums. Finalment, l'habitatge es configura per tres volums, dos maclats en L i el tercer separat, però unit a través de la plataforma d'accés, de la pèrgola d'entrada i de l'alineació amb la façana al carrer.

sitúan hacia las buenas vistas del sudeste, sin salida al jardín. La planta inferior se encuentra en la misma cota que el jardín, enterrada por el norte, donde se sitúan las calderas y los almacenes. La cocina y las salas del servicio se sitúan al este, y al otro extremo, el comedor y la sala de ocio, conectados con el jardín; la sala principal para fiestas está al suroeste.

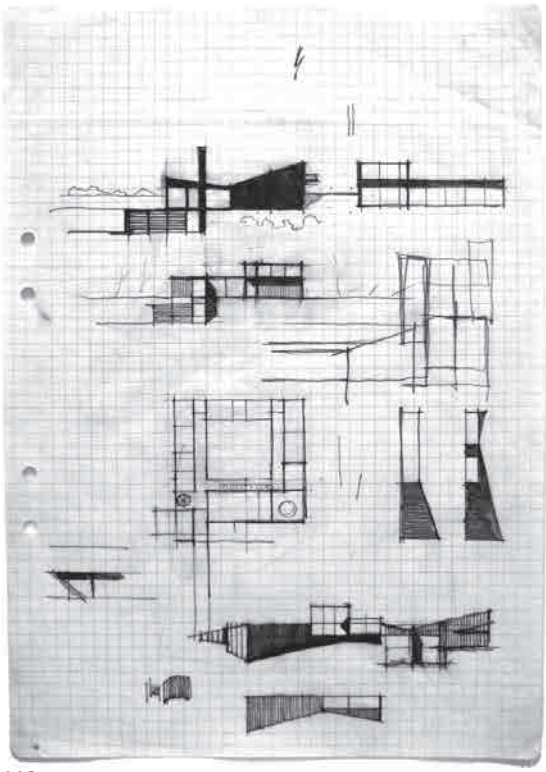
Tanto la Engelbredt como el ala principal de la Rüthwen-Jürgensen de esta versión se colocan perpendiculares a la pendiente, resuelven los desniveles, se orientan hacia las buenas vistas y abren el testero. La sección de las dos piezas es escalonada, más reducida y opaca en el extremo por donde se accede y más ancha en el extremo privilegiado que da al paisaje. Mientras que en la Engelbredt el escalonamiento lo proporciona el terreno, en la Rüthwen-Jürgensen es la cubierta la que permite acumular más altura en un extremo. Los dos son paralelepípedos descabezados, como un cono sin tapa.

Por otro lado, los esbozos iniciales de la Hallas Møller muestran también un proyecto resuelto en un solo volumen, como la casa Engelbredt, a pesar de que avanza progresivamente hacia una formalización en tres volúmenes. En estos primeros dibujos, se encuentran muchas similitudes con las primeras versiones de la Engelbredt y la Rüthwen-Jürgensen, que remarcan la configuración de un pabellón similar a proyectos anteriores como la Glass house de Mies (1934) o la casa de los Eames en California (1945-1949); o justo posteriores como la Kokfelt.

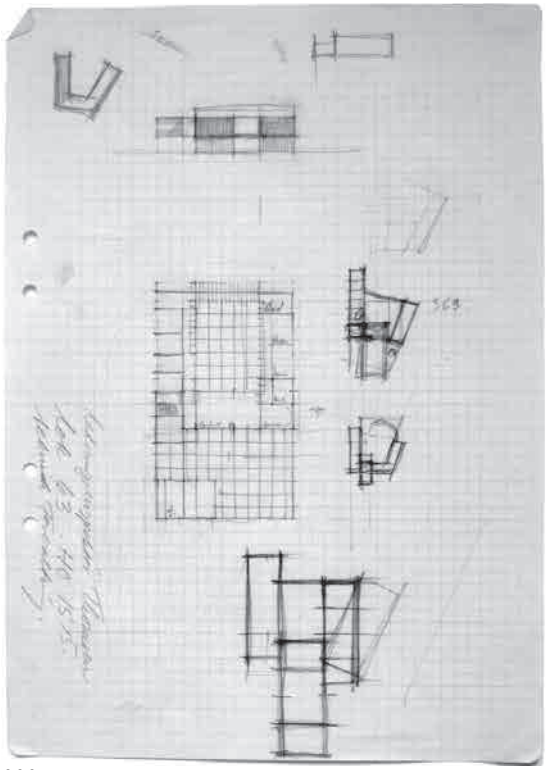
El proyecto Hallas Møller se lleva a cabo entre junio y noviembre de 1954. En cinco meses se llega a definir la casa con unos planos ejecutivos detallados que finalmente no sirven para construirla, tal como pasa con la Engelbredt. La casa, de 500 m^2, se emplaza en Holte, a unos 17 kilómetros al norte de Copenhague, ante el lago Huronesø. La parcela es complicada, puesto que tiene el acceso al sureste y las vistas hacia el lago al norte. La opción de partida es colocar el volumen perpendicular a la pendiente decreciente hacia el lago. Por lo tanto, orientado norte-sur y abierto al norte para buscar las vistas y al oeste por la orientación.

La estrategia es la misma que en la Engelbredt y en la Rüthwen-Jürgensen: abrirse a la mejor orientación y vistas. La manera de abordar estas cuestiones determina la solución final de los proyectos, puesto que a menudo orientación y vistas no coinciden. En la Hallas Møller se opta por situar las estancias comunes (sala, estudio y comedor) con vistas al lago (norte) y salida al oeste. El resto de estancias (dormitorios, cocina y servicios) quedan relegadas al este y al sur. Se toma la cota de la calle como planta principal. Debajo de ésta existe una parcialmente enterrada, con servicios e instalaciones, que contacta con el terreno y actúa de zócalo que eleva las salas representativas.

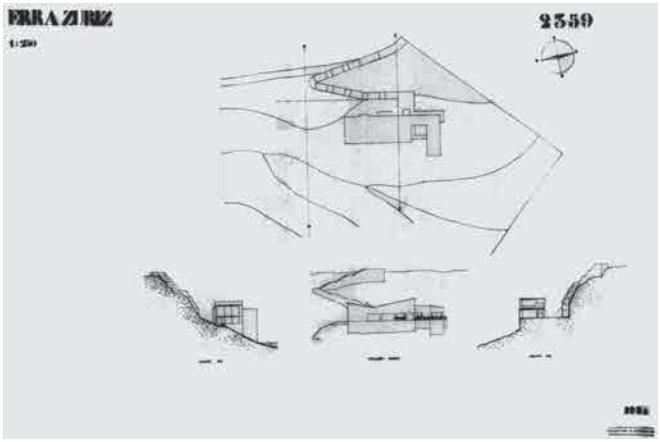
La evolución del proyecto lleva a añadir un segundo volumen que contiene los dormitorios al sur, mientras que en el volumen original se continúan albergando el área de día y la entrada. Después aparece el garaje, primero en el oeste, y a continuación se traslada a un extremo segregado de los otros dos volúmenes. Finalmente, la vivienda se configura a partir de dos volúmenes en L y el tercero separado, pero unido a través de la plataforma de acceso, de la pérgola de entrada y de la alineación con la fachada a la calle.

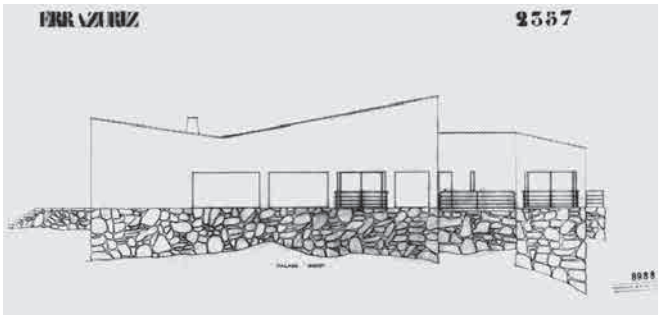


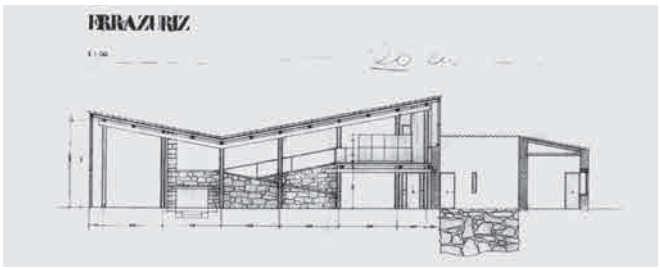
110



111







112

110. Esbós inicial de la casa Rüthwen-Jürgensen (*547 Map9 18894 g*). **111.** Esbós de la Rüthwen-Jürgensen (*547 Map9a 18894 f*). **112.** Plànols de la Maison Errazuriz a Xile de Le Corbusier, 1930 (*Garland*, volum IX).

La relació amb el terreny: la plataforma

Tornant a la casa Rüthwen-Jürgensen, en aquesta fase es continua treballant en la mateixa direcció que en l'anterior, sense introduir-hi massa canvis. La planta en forma de U es manté sense tenir proporció quadrada i cadascuna de les tres ales agafa ara amplades diferents. La peça del garatge, que es reconeix en el primer croquis, reapareix després d'uns quants dibuixos sense tenir-lo en compte. **(110)**

La trobada amb el terreny es fa a través d'una plataforma que va més enllà dels límits de la casa i en funda uns altres que es relacionen amb l'entorn. La idea de casa pati està lligada en molts casos a la formació d'un pla horitzontal. Tant als espais domèstics de l'antiga Grècia, estudiats per Martienssen, com a les construccions unifamiliars modernes de Jacobsen, Le Corbusier, Aalto i Utzon, s'hi utilitza un nivell pla de referència. Aquest nivell pot sobresortir dels límits de l'habitatge, com en el cas de la Rüthwen-Jürgensen, o quedar contingut en el seu contorn, com a la casa a Muuratsalo, o a la casa Errazuriz de Le Corbusier, un projecte amb similituds amb la Rüthwen-Jürgensen. **(111-112)**

La plataforma de la Rüthwen-Jürgensen es prolonga en forma de pati i terrassa. El pati queda a un nivell similar al de l'entorn, mentre que la terrassa s'eleva respecte al terreny proper i es visualitza com un podi des del mar. La plataforma, segons la relació amb el terreny, per una banda és un pla horitzontal i, per l'altra, un podi que s'eleva.

Al croquis de la plataforma apareix per primera vegada una referència a la distribució del programa. En l'ala principal es troba la sala d'estar, el menjador i la cuina. Les altres dues ales estan subdividides en espais més reduïts i s'organitzen simètricament amb el passadís que dóna al pati, a mode de claustre, i les estances orientades a les façanes exteriors. L'ala est es destina al servei i l'oest, als dormitoris. Aquest pas endavant indica que la solució en forma de U convenç prou Jacobsen per començar a temptejar mides i distribucions a una altra escala.

Col·locació definitiva a la parcel·la

Una vegada feta la versió anterior, en què la plataforma és l'element del qual parteix la casa, sorgeixen una sèrie de dubtes. La línia de treball apuntada fins ara es replanteja. Tot i que es distribueix l'interior d'una planta, es fa un pas enrere i es tempteja un altre cop l'articulació volumètrica de la casa en interacció amb el lloc. Des d'aquest punt de vista, es poden entendre els dibuixos alternatius que apareixen als croquis. **(111)**

Primer, mantenint la mateixa posició de l'habitatge dins la parcel·la, Jacobsen assaja la possibilitat de caracteritzar cadascuna de les tres peces. Les dota d'una certa autonomia, girant-les, desencaixant-les i separant cadascuna de la resta. En aquests moviments no s'oblida de la configuració del pati, sinó que fins i tot la potencia i l'amplia. L'elecció de reunir tres peces diferents al voltant d'un buit remet de nou als projectes de la Hallas Møller i la Jensen. Aquests projectes coetanis també es configuren mitjançant tres peces que formen un pati d'accés. Les diferents proves de desplaçaments dels volums inclouen el gir d'una ala, amb la intenció de segregar-la de la resta i formar un pati més generós.

El fet de desplaçar les peces entre si, de deslligar-ne una i girar-la, trenca la simetria existent i permet adaptar amb més fidelitat les peces a la topografia, a l'orientació

La relación con el terreno: la plataforma

Volviendo a la casa Rüthwen-Jürgensen, en esta fase se continúa trabajando en la misma dirección que en la anterior, sin introducir demasiados cambios. La planta en forma de U se mantiene sin tener proporción cuadrada y cada una de las tres alas adopta ahora anchuras distintas. La pieza del garaje, que se identifica en el primer croquis, reaparece después de unos cuántos dibujos sin tenerla en cuenta.

El encuentro con el terreno se hace a través de una plataforma que va más allá de los límites de la casa y funda otros que se relacionan con el entorno. La idea de casa patio está ligada en muchos casos a la formación de un plano horizontal. Tanto en los espacios domésticos de la antigua Grecia, estudiados por Martienssen, como en las construcciones unifamiliares modernas de Jacobsen, Le Corbusier, Aalto y Utzon, se utiliza un nivel plano de referencia. Este nivel puede sobresalir de los límites de la vivienda, como en el caso de la Rüthwen-Jürgensen, o quedar contenido en su contorno, como en la casa en Muuratsalo, o en la casa Errazuriz de Le Corbusier.

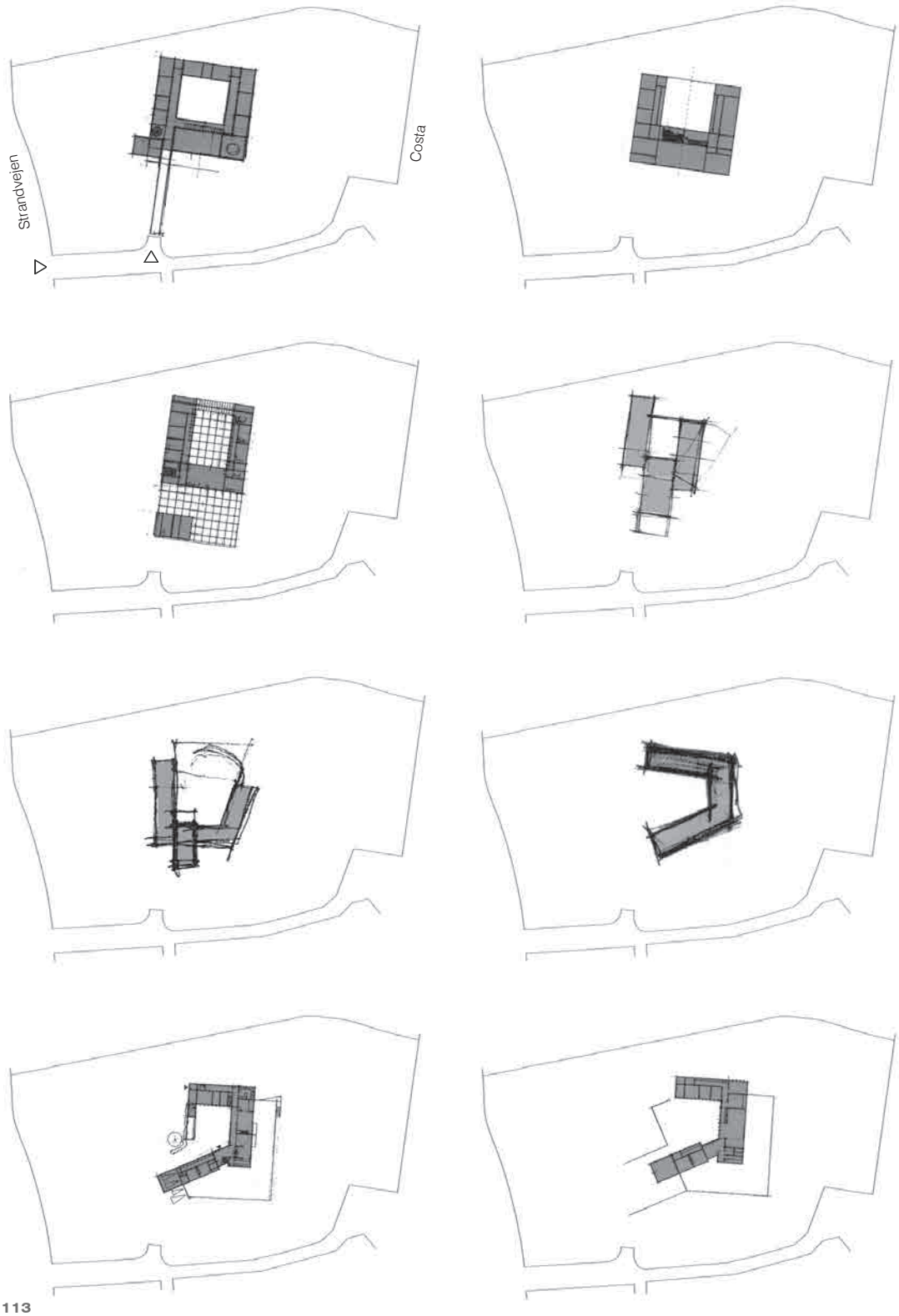
La plataforma de la Rüthwen-Jürgensen se prolonga en forma de patio y terraza. El patio queda a un nivel similar al del entorno, mientras que la terraza se eleva respecto al terreno cercano y se visualiza como un podio desde el mar. La plataforma, según la relación con el terreno, por un lado es un plano horizontal y, por el otro, un podio que se eleva.

En el croquis de la plataforma aparece por primera vez una referencia a la distribución. En el ala principal se encuentra la sala de estar, el comedor y la cocina. Las otras dos alas están subdivididas en espacios más reducidos y se organizan simétricamente con el pasillo que da al patio, a modo de claustro, y las dependencias orientadas a las fachadas exteriores. El ala este se destina al servicio y el ala oeste, a dormitorios. Este paso adelante indica que la solución en forma de U convence suficiente a Jacobsen para empezar a tantear medidas y distribuciones a otra escala.

Colocación definitiva en la parcela

Una vez dibujada la versión anterior, en la que la plataforma es el elemento del que parte la casa, surgen una serie de dudas. La línea de trabajo apuntada hasta ahora se replantea. A pesar de que se distribuye el interior en planta, se da un paso atrás y se tantea de nuevo la articulación volumétrica en relación con el lugar. Desde este punto de vista, se pueden entender los dibujos alternativos que aparecen en los croquis.

Primero, manteniendo la misma posición de la vivienda dentro de la parcela, Jacobsen ensaya la posibilidad de caracterizar cada una de las tres piezas. Las dota de una cierta autonomía, girándolas, desencajándolas y separando cada una del resto. En estos movimientos no se olvida de la configuración del patio, sino que incluso la potencia y la amplía. La elección de reunir tres piezas diferentes alrededor de un vacío remite de nuevo a los proyectos de la Hallas Møller y Jensen. Estos proyectos coetáneos también se configuran mediante tres piezas que forman un patio de acceso. Las diferentes pruebas de desplazamientos de los volúmenes incluyen el giro de un ala, con la intención de segregarla del resto y formar un patio más generoso. El hecho de desplazar las piezas entre si, de destacar una y girarla, rompe la simetría existente y permite



113

113. Evolució dels croquis del projecte col·locats a la parcel·la (*Danmarks Kunstbibliotek*, muntatge de l'autora).

i a les vistes. D'aquesta manera, el segon pas que es produeix és recol·locar el projecte en els límits del solar i intentar solucionar les contradiccions existents. L'evolució ha comportat que el pati quedi obert al nord, l'accés exposat al volum principal, i la meitat de l'habitatge d'esquena al mar. En essència és una casa pati davant del mar, i sembla estrany que busqui únicament la introversió i que no aprofiti la relació amb l'entorn. Per no entrar en contradicció amb l'arquetipus, el projecte ha prioritzat el pati abans que l'adaptació al lloc. Jacobsen se n'adona i rectifica en aquesta fase.

El canvi es planteja en quatre petits croquis, que representen l'habitatge i el garatge definits per la plataforma. **(111)** Es dibuixen sense els límits de la parcel·la, cosa que en dificulta la comprensió. Es planteja un gir i una simetria del conjunt que permet adaptar-lo millor a les condicions de l'emplaçament. Si es té en compte la solució final construïda, en la qual l'ala dels dormitoris dels propietaris és la que gira sense guardar la mateixa relació d'ortogonalitat amb la resta, és fàcil deduir la nova col·locació de l'habitatge. Així, l'ordenació definitiva queda amb l'ala principal a l'est, paral·lela a la costa, la nord perpendicular a la principal, amb el programa de servei, i la sud inclinada lleument a l'est, amb els dormitoris del matrimoni. Se solucionen els problemes del pati obert al nord, ara a l'oest; de l'accés produït per la peça principal, ara pel pati; i de la meitat de la casa d'esquena a la costa, ara amb el volum principal abocat al mar. Els valors que aconsegueix aquesta proposta són l'autonomia de cadascuna de les ales i mantenir el control des del pati d'accés.

En definitiva, la introspecció inicial dóna pas a una casa tancada al visitant i alhora bolcada al paisatge. Mitjançant la disposició de la volumetria sobre la plataforma es diferencia una primera part, a l'oest, assimilable a un pati, i una segona part, a l'est, assimilable a un mirador. El procés que comença amb les reflexions dutes a terme a la casa Møller, unides a l'arquetipus tradicional de casa pati mediterrània, acaba amb un habitatge definit per tres peces en forma de U, amb un pati a l'oest i amb el volum principal paral·lel al mar, com en la Møller. **(113)**

Plànols a escala

Fins ara, els croquis han mostrat diversos plantejaments de la volumetria i la implantació de la casa. En aquesta nova fase, els dibuixos es passen a escala per començar a temptejar les dimensions concretes dels espais. La primera adaptació dels croquis, delineada amb regle i amb mides definides, es regeix per una modulació. Els plànols segueixen una malla d'1,20 per 1,20, que ajuda a distribuir l'espai i a proporcionar els alçats.

En la primera planta dibuixada amb mides apareix la distribució i molts dels elements definitius. A les plantes les acompanyen alçats i seccions esquemàtiques que inclouen el terreny. Aquestes representacions plantegen una relació amb la mateixa cota entre la planta soterrada de l'ala principal i el terreny, relació que no acabarà existint, ja que implicaria haver de buidar molta terra. No es dibuixen els llindars de la parcel·la, però sí que apareix la definició de la plataforma, un element que s'estén, a est i a oest, més que en versions anteriors. L'acord amb la topografia implica una excavació a l'extrem oest i un replè a l'est. En les seccions es marca el pendent existent i els moviments de terra necessaris. **(114-117)**

En segon lloc, s'observa el garatge com a part de l'ala sud. En les versions anteriors, el garatge se situa en una peça exempta prop de l'ingrés per ajudar

adaptar con más fidelidad las piezas a la topografía, a la orientación y a las vistas. De este modo, el segundo paso que se produce es re-colocar el proyecto en el solar e intentar solucionar las contradicciones. La evolución ha comportado que el patio quede abierto al norte, el acceso expuesto al volumen principal, y la mitad de la vivienda de espaldas al mar. En esencia es una casa patio delante del mar, y parece extraño que busque la introspección y que no aproveche la relación con el entorno. Para no entrar en contradicción con el arquetipo, el proyecto prioriza el patio antes que la adaptación al lugar. Jacobsen se da cuenta y rectifica.

El cambio se plantea en cuatro pequeños croquis, que muestran la vivienda y el garaje definidos por la plataforma. Se dibujan sin los límites de la parcela, dificultando su comprensión. Se plantea un giro y una simetría del conjunto que permite adaptarlo mejor al emplazamiento. Si se tiene en cuenta la solución construida, en la cual el ala de los propietarios gira sin guardar la relación de ortogonalidad con el resto, es fácil deducir la nueva colocación de la vivienda. Así, la ordenación definitiva queda con el ala principal al este, paralela a la costa, la norte perpendicular, con el programa de servicio, y la sur inclinada levemente, con los dormitorios del matrimonio. Se solucionan los problemas del patio abierto al norte, ahora al oeste; del acceso por la pieza principal, ahora por el patio; y de la mitad de la casa de espaldas a la costa, ahora con el volumen principal hacia el mar. Lo que consigue esta propuesta es la autonomía de cada ala y mantener el control desde el patio de acceso.

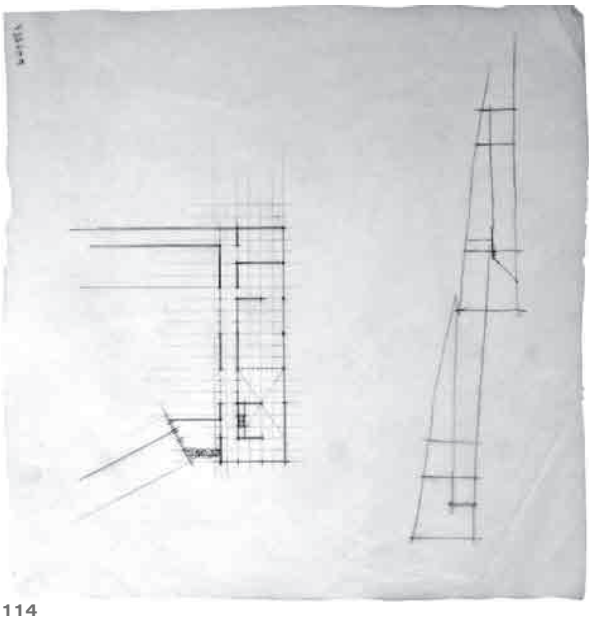
En definitiva, la introspección inicial da paso a una casa cerrada al visitante y a la vez volcada al paisaje. Mediante la disposición de la volumetría sobre la plataforma se diferencia una primera parte, al oeste, asimilable a un patio, y una segunda, al este, asimilable a un mirador. El proceso que empieza con las reflexiones de la Møller, unidas al arquetipo tradicional de casa patio, acaba con una vivienda definida por tres piezas en forma de U, con un patio al oeste y con el volumen principal paralelo al mar, como en la Møller.

Planos a escala

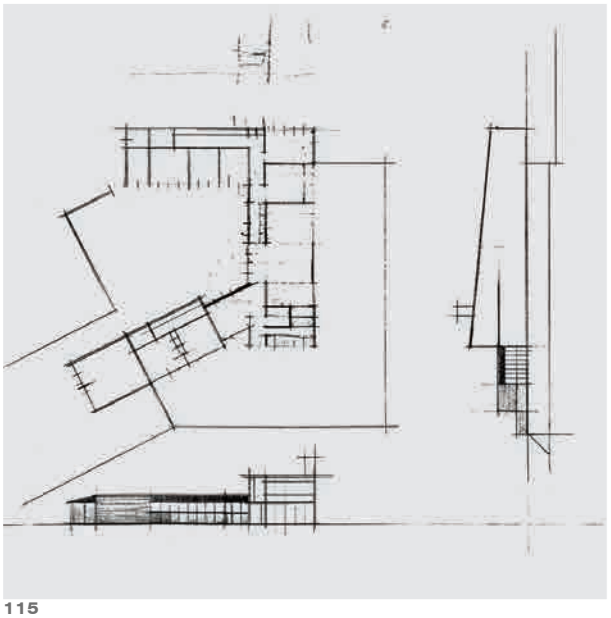
Hasta ahora, los croquis han mostrado varios planteamientos de volumetría e implantación. En esta fase, los dibujos se pasan a escala para empezar a tantear las dimensiones de los espacios. La primera adaptación de los croquis se rige por una modulación de 1,20 x 1,20, que ayuda a distribuir y a proporcionar los alzados.

En la primera planta con medidas aparece la distribución y muchos de los elementos definitivos. Las plantas se acompañan de alzados y secciones esquemáticas que incluyen el terreno. Estas representaciones plantean una relación con la misma cota entre la planta sótano del ala principal y el terreno, relación que no acabará existiendo, puesto que implicaría tener que vaciar mucho terreno. No se dibujan los límites de la parcela, pero sí que aparece la definición de la plataforma, un elemento que se extiende, de este a oeste, más que en versiones anteriores. El acuerdo con la topografía implica una excavación en el extremo oeste y un relleno en el este. En las secciones se marca la pendiente existente y los movimientos de tierra.

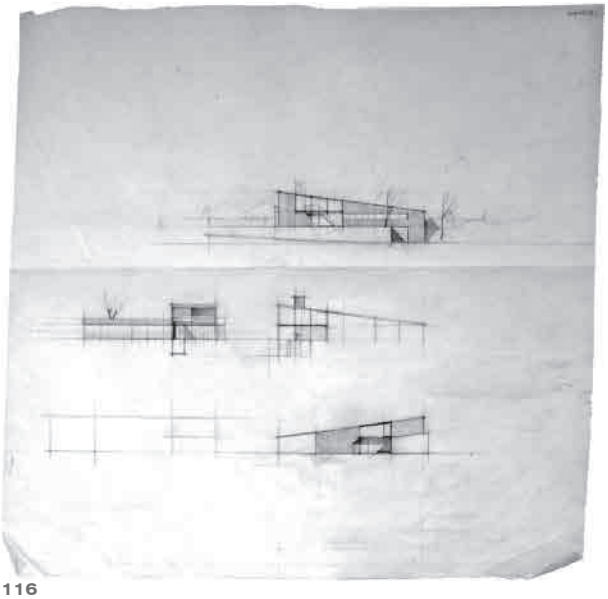
En segundo lugar, se observa el garaje como parte del ala sur. En las versiones anteriores, el garaje se sitúa



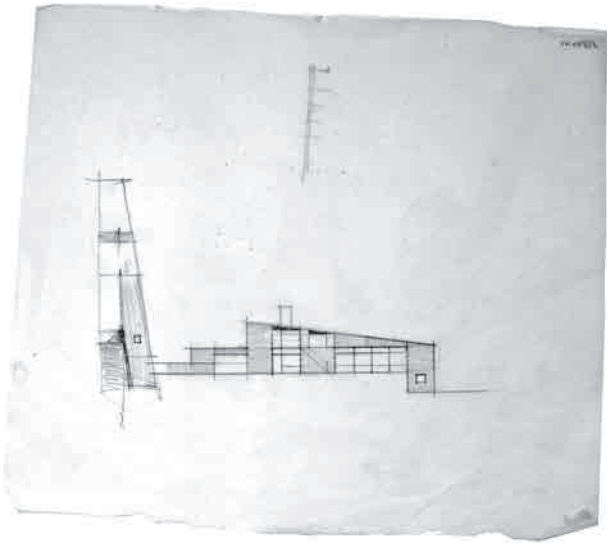
114



115



116



117

114. Croquis de la planta soterrada i proves dels nivell en secció del cos principal de la Rüthwen-Jürgensen (*547 Map9a 18894 d*). **115.** Planta baixa i façanes est i sud (*547 Map9a 18894 c*). **116.** Croquis de les quatre façanes (*547 Map9a 18894 ak*). **117.** Façanes est i oest (*547 Map9a 18894 au*).

a formular el pati d'accés. Aquesta solució és la que s'adopta en molts del projectes coetanis: Upton-Hansen, Engelbredt, Hallas Møller, agrupació a Ved Bellevue Bugt, etc. Tot i aquesta incorporació del garatge al programa domèstic, la zona dels cotxes se separa de la zona de l'habitatge. L'accés dels vehicles es fa des del camí a la façana testera de l'ala sud, que s'eixampla per poder aparcar a l'exterior. El garatge queda just al final del camí d'entrada i separa el pati de la terrassa, amb l'ajuda d'uns murs baixos i la disposició de la plataforma. Així, queden dividits els tres espais exteriors: el camí, el pati i la terrassa.

El camí d'accés arriba només fins a la zona del garatge, sense un contacte directe amb l'habitatge. És el recinte d'accés, que es forma per l'espai reclòs entre les ales de la casa, el que condueix el visitant a l'entrada. La terrassa delimitada pel paviment és l'espai que es mostra més obert dels tres, ja que se situa a l'extrem oposat de l'accés. Això permet que sigui una prolongació a l'exterior de les estances més privilegiades. Aquestes estances amb continuïtat directa amb l'exterior són les comunes (menjador, sala d'estar, sala de la xemeneia i hivernacle) i les del matrimoni (les dues cambres i els vestidors). **(115)**

En aquesta versió, el pati ja no queda envoltat per galeries a mode de claustre, per la inversió de la distribució de l'ala nord. La galeria porticada que des del principi engloba i defineix l'espai lliure del recinte de forma regular, a mode de jardí interior, s'altera en pro de l'obertura del pati i de l'adaptació a l'orientació. Es repeteix l'esquema programàtic de l'ala sud: el passadís s'encara al nord i els dormitoris s'obren al sud. Aquesta transposició és raonable si es té en compte l'orientació: el passadís proporciona un coixí de protecció a l'orientació més dura, mentre que els dormitoris es dirigeixen al pati en direcció al sud.

En últim lloc, cal destacar la volumetria formada per tres paral·lelepípedes irregulars, de bases no paral·leles a causa de la inclinació de les cobertes. Els tres volums comparteixen una proporció similar en planta, el mateix grau d'inclinació de la coberta dirigida al sud i el tancament de les façanes nord. Dos d'aquests volums tenen punts en comú, mentre que el tercer destaca per la seva vocació de volum principal. Així, les dues ales laterals, la nord i la sud, es defineixen per la secció transversal, amb plans prominentment opacs menys pel retall transparent de la façana sud. El volum est, més complex, es defineix per la secció longitudinal, que determina la coberta plegada en tres plans sobre pilotis. **(116-117)**

Les diferències entre la definició de les ales responen alhora a l'exterior i a la funcionalitat interior. Les estances situades a les ales laterals estan subdivididas i corresponen a la part més íntima del programa. Per això, els volums que contenen aquestes estances són opacs i mantenen una relació matisada amb l'exterior, mentre que l'ala que conté les estances comunes es mostra transparent. Sota la gran coberta es crea un únic espai que permet diferenciar diverses sales i, alhora, comunicar-les. Un dibuix que Jacobsen repeteix insistentment durant tot el procés del projecte és el de la façana de l'ala principal cap a la costa.[68] El volum es defineix pel prominent pla inclinat superior que dibuixa amb línies verticals que ombregen la coberta. Les versions de la façana es fan a partir d'una trama vertical, en contraposició amb l'horitzontalitat de la resta de façanes. Els dibuixos de composició de volums i de composició de façanes mostren sobretot la preocupació per l'ala principal, mentre que les altres dues ales encara no mereixen un estudi tan minuciós.

68. *547 Map9 18894 g, 547 Map9 18894 ao, 547 Map9a 18894 as, 547 Map9 18894 am, 547 Map9a 18894 al, 547 Map9 18894 h, 547 Map9a 18894 ag, 547 Map9a 18894 ak, 547 Map9a 18894 au.*

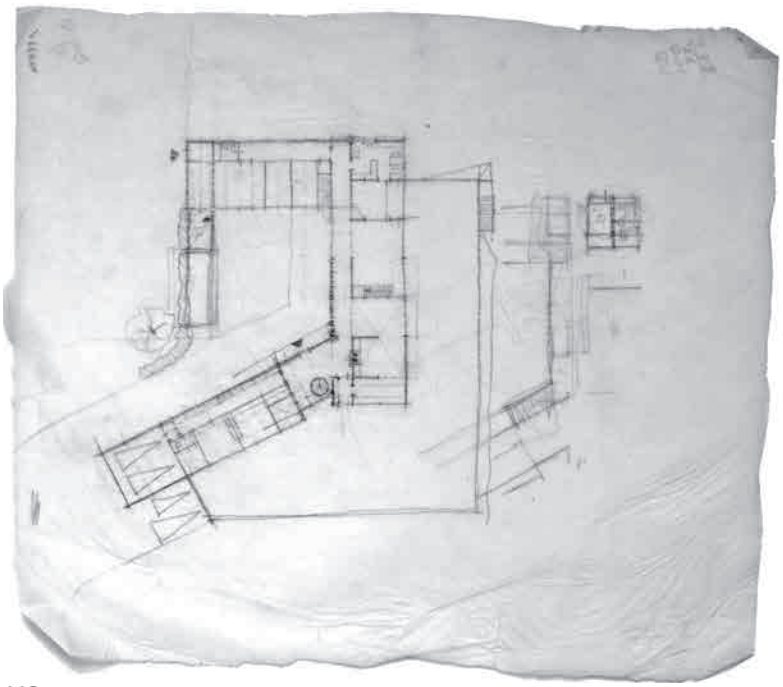
en una pieza exenta cerca de la entrada para ayudar a formular el patio de acceso. Esta solución es la que se adopta en otros proyectos: Upton-Hansen, Engelbredt, Hallas Møller, Ved Bellevue Bugt, etc. A pesar de la incorporación del garaje al programa doméstico, la zona de los coches se separa de la vivienda. El acceso de los vehículos se realiza desde el camino cercano al testero del ala sur, que se ensancha para poder aparcar en el exterior. El garaje queda justo al final del camino de entrada y separa el patio de la terraza, con la ayuda de unos muretes y la disposición de la plataforma. Así, quedan divididos los tres espacios exteriores: el camino, el patio y la terraza.

El camino de acceso llega hasta la zona del garaje, sin un contacto directo con la vivienda. Es el recinto de acceso, que se forma por el espacio recluido entre las alas de la casa, el que conduce el visitante a la entrada. La terraza delimitada por el pavimento es el espacio que se muestra más abierto de los tres, puesto que se sitúa en el extremo opuesto al acceso. Esto permite que sea una prolongación al exterior de las dependencias más privilegiadas: comedor, sala de estar, sala de la chimenea, invernadero y dormitorios del matrimonio.

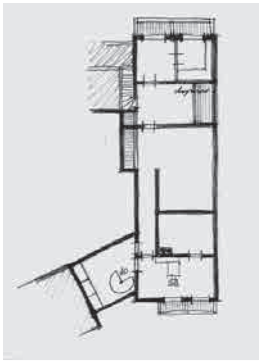
En esta versión, el patio ya no queda rodeado por galerías a modo de claustro, debido a la inversión de la distribución del ala norte. La galería porticada, que desde el principio engloba y define el espacio libre del recinto, se altera en pro de la apertura del patio y de la orientación. Se repite el esquema programático del ala sur: el pasillo se encara al norte y los dormitorios se abren al sur. Esta transposición es razonable si se tiene en cuenta la orientación: el pasillo proporciona un colchón de protección a la orientación más dura, mientras que los dormitorios se dirigen al patio, al sur.

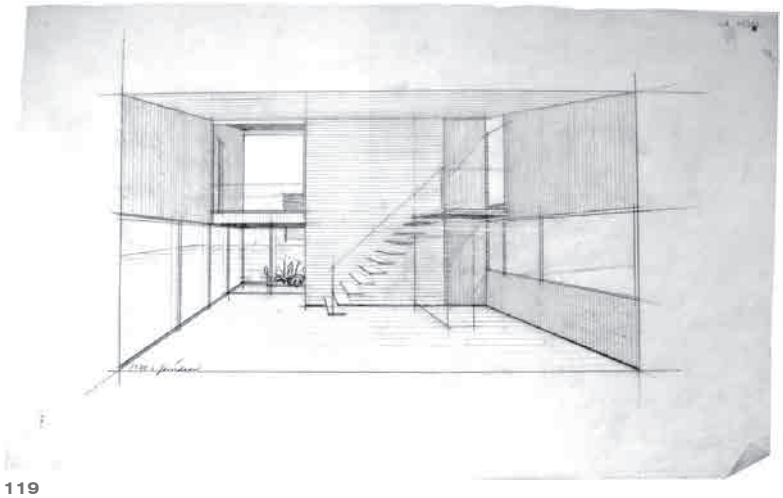
En último lugar, destacar la volumetría formada por tres paralelepípedos irregulares, de bases no paralelas debido a la inclinación de las cubiertas. Los tres volúmenes comparten una proporción similar en planta, el mismo grado de inclinación de la cubierta dirigida al sur y el cerramiento de las fachadas norte. Dos de estos volúmenes tienen puntos en común, mientras que el tercero destaca por su vocación de volumen principal. Así, las dos alas laterales, la norte y la sur, se definen por la sección transversal, con planes prominentemente opacos menos por el recorte transparente de la fachada sur. El volumen este, más complejo, se define por la sección longitudinal, que determina la cubierta plegada en tres planos sobre pilotes.

Las diferencias entre la definición de las alas son consecuencia del exterior y la funcionalidad interior. Las estancias situadas en las alas laterales están subdivididas y corresponden a la parte más íntima del programa. Por eso, estos volúmenes son opacos y mantienen una relación matizada con el exterior, mientras que el ala que contiene las estancias comunes se muestra transparente. Bajo la gran cubierta se crea un único espacio que permite diferenciar varias salas y, a la vez, comunicarlas. Un dibujo que Jacobsen repite insistentemente durante todo el proyecto es la fachada del ala principal hacia la costa, en el que define un prominente plano inclinado superior, con líneas verticales que sombrean la cubierta. La fachada se hace a partir de una trama vertical, en contraposición con la horizontalidad del resto de fachadas. Estos

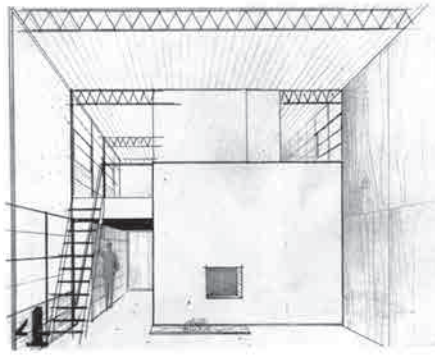


118



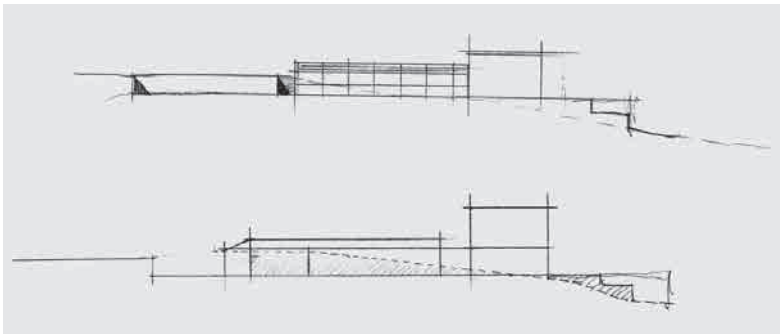


119



121

122



120

118. Planta baixa en la que apareix la plataforma i el recinte d'accés i planta soterrada (*547 Map9a 18894 a; 547 Map9a 18894 b*). **119.** Perspectiva interior de la zona d'estar (*547 Map9a 18894 bu (18894 bu2)*). **120.** Seccions del terreny que indiquen l'excavació per aconseguir la plataforma (*547 Map9a 18894 ab*). **121.** Casa de Charles i Ray Eames a Califòrnia, 1945-1949 (*Arts & Architecture*, setembre 1949). **122.** Maison Errazuriz de Le Corbusier, 1930 (*Garland*, volum IX).

L'encaix de la solució definitiva

Mentre que els plànols que intenten passar a net els croquis no sembla que hagin sortit de la mà de Jacobsen, els d'aquesta fase sí que contenen elements intencionats i propositius més enllà del simple fet de passar a escala. Aquesta versió, feta amb tota probabilitat a principis d'agost de 1954, està formada per la planta baixa, per la soterrada i per una perspectiva interior de la sala d'estar. Les plantes plantegen petites modificacions sobre l'anterior, encara que continuen en la mateixa línia. **(118-120)**

Per primera vegada apareix una visió de l'espai interior, molt similar al de la casa dels Eames a Califòrnia (1945-1949) i la casa Errazuriz de Le Corbusier a Xile (1930). És l'espai de la sala d'estar, el més representatiu, amb doble alçada, connexió visual matisada amb el recinte d'accés i obertura generosa cap a la terrassa. Aquesta relació de la sala d'estar amb la terrassa es defineix també en planta i aproximadament en secció. **(121-122)**

Aquest és un canvi visible de la versió que delimita la plataforma. La plataforma se situa en la posició més elevada i fa possible la desaparició de l'esglaonament a l'oest. Així, el nivell horitzontal fundacional es continua estenent i estableix l'accés i una continuïtat entre les sales principals i l'exterior.

Al pati d'accés a l'oest apareix un volum estret i vegetació. Aquest nou volum que s'interposa en un extrem podria ser un magatzem de bicicletes, per seguir l'estratègia de col·locar volums de garatge per configurar l'accés, acompanyat per una filera d'arbustos. Tot i que no se n'explica l'ús, la seva aparició respon a la preocupació de delimitar l'accés. Per un moment es recupera la quarta ala perduda que tanca el pati, però no té la magnitud de les altres ales. La configuració del projecte en aquesta fase és assimilable a una de les unitats del conjunt de cases construïdes més tard a Tapiola per Pentti Ahola, el conjunt Hakalehdon Atriumtalot (1961-1964). **(123)**

De fet, aquesta casa de Tapiola es pot considerar que guarda molta relació tant amb la planta de la Rüthwen-Jürgensen com amb l'agrupació a Hansaviertel. La casa de Pentti Ahola té una proporció quadrada i està formada per un volum en forma de U, que conté una funció en cada ala (sala d'estar-estudi, menjador-cuina-serveis i dormitoris), i un altre volum lineal que tanca l'espai central. El volum segregat que delimita el pati es col·loca a l'extrem oest del quadrat imaginari, sense establir contacte directe amb la U. Conté les estances complementàries a la casa: sauna, instal·lacions, taller i dormitori de convidats. Els dos volums es reuneixen al voltant del pati i les seves cobertes formen un *impluvium*, a excepció de l'ala d'estar, que estableix de nou paral·lelismes amb la Rüthwen-Jürgensen. La casa de Tapiola podria semblar una casa atri però és més complex que això, com la Rüthwen-Jürgensen, tal i com Jorge Torres explica:

> La porció entre l'altura i superfície [del pati], ens remet més a la casa-terrassa o mirador que a la casa atri. Poc queda del caràcter oclusiu, estàtic i vertical de l'atri tradicional. Es configura un espai expansiu, centrifugat per la mateixa disposició de les peces habitables, i que participa d'aquest doble joc de la introversió del pati i de la obertura controlada cap a l'exterior per la cantonada absent.[69]

Tornant a la planta, s'hi observen per primera vegada tres indicacions que mostren els accessos: dos per l'extrem oest de l'ala nord, segurament de servei,

69. TORRES, Jorge. "Pentti Ahola: la reinvención del patio". *DPA 22: Tapiola. DPA: documents de projectes d'arquitectura*, número 22, 2006, pàgina 60. (Traducció de l'autora).

dibujos de composición de volúmenes y fachadas muestran la preocupación por esta ala, mientras que las otras dos todavía no merecen un estudio minucioso.

El encaje de la solución definitiva

Mientras que los planos que pasan a limpio los croquis no parece que hayan salido de la mano de Jacobsen, los de esta fase sí que contienen elementos intencionados y propositivos más allá del simple hecho de pasar a escala. Esta versión, hecha con toda probabilidad a principios de agosto de 1954, está formada por la planta baja, la sótano y una perspectiva de la sala de estar. Las plantas plantean pequeñas modificaciones, aunque continúan en la misma línea.

Por primera vez aparece una visión del espacio interior, muy similar al de la casa de los Eames en California y la Errazuriz de Le Corbusier en Chile. Es el espacio de la sala de estar, el más representativo, con doble altura, conexión visual matizada con el acceso y apertura generosa hacia la terraza.

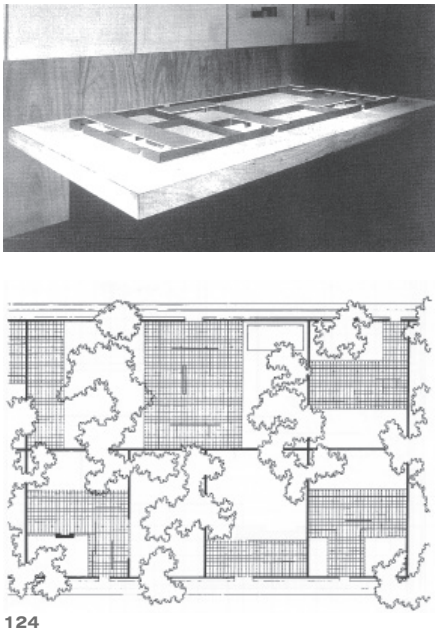
Un cambio visible de la versión es que delimita la plataforma. La plataforma se sitúa en la posición más elevada y posibilita la desaparición del escalonamiento al oeste. Así, el nivel horizontal fundacional se continúa extendiendo y establece el acceso y una continuidad entre las salas principales y el exterior.

En el patio de acceso al oeste aparece un volumen estrecho con vegetación. Este nuevo volumen que se interpone en un extremo podría ser un almacén de bicicletas, para seguir la estrategia de colocar volúmenes de garaje para configurar el acceso, acompañado por una hilera de arbustos. A pesar de que no se explica el uso, su aparición responde a la preocupación de delimitar el acceso. Por un momento se recupera la cuarta ala perdida que cierra el patio, aunque no tiene la magnitud de las otras. La configuración del proyecto en esta fase es asimilable a una de las casas construidas más tarde en Tapiola por Pentti Ahola, el conjunto Hakalehdon Atriumtalot (1961-1964).

De hecho, esta casa en Tapiola se puede considerar que guarda mucha relación tanto con la planta de la Rüthwen-Jürgensen como con la agrupación en Hansaviertel. La casa de Pentti Ahola tiene una proporción cuadrada y está formada por un volumen en forma de U, que contiene una función en cada ala (sala de estar-estudio, comedor-cocina-servicios y dormitorios), y otro volumen lineal que cierra el espacio central. El volumen segregado que delimita el patio se coloca en el extremo oeste del cuadrado imaginario, sin establecer contacto directo con la U. Contiene las estancias complementarias: sauna, instalaciones, taller y dormitorio de invitados. Los dos volúmenes se reúnen alrededor del patio y forman un *impluvium*, a excepción del ala de estar, que establece de nuevo paralelismos con la Rüthwen-Jürgensen. La casa en Tapiola podría parecer una casa atrio aunque es más compleja, como la Rüthwen-Jürgensen, tal y como Jorge Torres explica:

> *La porción entre su altura y su superficie [del patio], nos remite más a la casa-terraza o mirador que a la casa con atrio. Poco queda del carácter oclusivo, estático y vertical del atrio tradicional. Se configura un espacio expansivo, centrifugado por la misma disposición de las piezas habitables, y que participa de este doble juego de la introversión del patio y de la apertura controlada hacia el exterior por la esquina ausente.*

123



124

123. Plànols de la casa a Tapiola de Pentti Ahola, 1961-1964 (*Nueva arquitectura finlandesa*, 1968). **124.** Plànols en els que Mies estudia l'agrupació de cases pati en forma de I, T i L, i Ludwig Hilberseimer planteja cases en L orientades al sud (*Ludwig Mies van der Rohe*, 1996; *Hilberseimer y Mies*, 2007).

i l'altre entre l'ala principal i la sud. Per tant, es corrobora que el buit central inicial es converteix en un pati d'accés. Si a la primera versió és un espai claustral on donen les galeries, en aquesta darrera versió el pati s'obre i serveix per accedir-hi.

El projecte comença amb quatre ales al voltant d'un espai central i acaba amb tres ales, dues de les quals formen una L. L'esquema en L que rodeja un pati és recurrent en l'arquitectura domèstica moderna de les dècades de 1920 i 1930, amb exemples d'Hugo Häring, Walter Gropius, Ludwig Hilberseimer, Mies van der Rohe, Hannes Meyer, a banda dels d'Aalto i Utzon de la dècada de 1950.

> Aquesta disposició permet la màxima insolació possible. La sala d'estar s'orienta a est i oest, mentre que els dormitoris s'orienten al sud..., amb la planta en L s'ha resolt un problema seriós. Malgrat la proximitat d'altres cases, el jardí és totalment privat.[70]

Mies van der Rohe defineix tipologies d'habitatges que s'ajusten a la trama de ciutat horitzontal de Hilberseimer. Aquestes són variables depenent de la trama, de la densitat, de les distàncies, i adopten formes de L, T, rectangulars o amb pati. Les combinacions teixeixen un tapís heterogeni dins de la trama estricta. En canvi, les propostes d'habitatges plantejades per Hilberseimer es basen en la repetició de la unitat. El 1929 projecta un prototipus en forma de L d'una sola alçada, col·locat a dos dels extrems de la parcel·la, obert només al sud i amb sortida al jardí. El mur cec del veí actua d'element que delimita el jardí, juntament amb la vegetació, que configura un espai exterior que preserva la intimitat. Aquesta tipologia de casa introvertida s'organitza en dues crugies, la d'estar i la de dormir, mentre que en la intersecció es troben l'accés, la cuina i el bany. **(124)**

La disposició de l'habitatge en els límits de la parcel·la permet una agrupació fàcil a partir de la repetició. L'arquitectura moderna promulga la purificació i la higienització de les ciutats a través de la construcció d'unitats edificatòries aïllades i elementals que es poden repetir fins a l'infinit.[71] Aquesta pauta de creixement a gran escala va lligada a sistemes industrialitzats dels habitatges que permeten produir les unitats en sèrie.

Seguint aquest esquema tipològic, Jacobsen parteix del prototipus modern d'habitatge en L per adaptar-lo al seu concepte d'intimitat. En els projectes d'agrupacions d'habitatges l'esquema és més introvertit, amb un espai interior protegit, l'atri, i un jardí posterior. De fet, es podrien entendre com la suma d'una L amb una altra ala que actua de manera independent. En les cases aïllades, la forma en L ortodoxa abandona la unitat i reivindica la identitat de cada ala, que emfatitza la intersecció entre cadascuna de les dues peces que la formen.

L'esquema en L que utilitza no només apareix en la Rüthwen-Jürgensen i en les agrupacions a Carslminde, Hansaviertel i Ved Bellevue Bugt. Un altre exemple és la Hallas Møller, que comença amb un únic volum però que acaba amb un esquema similar al de la Rüthwen-Jürgensen: una L i una tercera ala. Els dos projectes coincideixen en la configuració de tres peces, el recinte d'accés, les terrasses i, per acabar, la segregació del programa comú del programa privat.

70. HILBERSEIMER, Ludwig. *Grosstädstische Kleinwohnungen*. 1929, volum 49. A: RAVETLLAT i MIRA, Pere Joan. *La casa pompeyana: referencias al conjunto de casas-patio realizadas por Ludwig Mies van der Rohe en la década 1930-1940*. Tesi doctoral, UPC, Departament de Projectes Arquitectònics, 1994, pàgina 78. [Biblioteca ETSAB]. [Consulta: 15 novembre 2012] Disponible a: <http://www.tdx.cat/handle/10803/6808>. (Traducció de l'autora)

71. CORTÉS, Juan Antonio; MUÑOZ, María Teresa. "La repetición en la arquitectura moderna". A: CORTÉS, Juan Antonio. *Escritos sobre arquitectura moderna 1978-1988*. Madrid: Colegio oficial de arquitectos de Madrid (COAM), 1991, pàgines 13-29.

Volviendo a la planta, se observan por primera vez tres indicaciones que muestran los accesos: dos por el extremo oeste del ala norte, seguramente de servicio, y el otro entre el ala principal y la sur. Por lo tanto, se corrobora que el vacío central inicial se convierte en un patio de acceso. Si en la primera versión es un espacio claustral donde dan las galerías, en esta última versión el patio se abre y sirve para acceder.

El proyecto empieza con cuatro alas alrededor de un espacio central y acaba con tres alas, dos de las cuales forman una L. El esquema en L que rodea un patio es recurrente en la arquitectura doméstica moderna de las décadas de 1920 y 1930, con ejemplos de Hugo Häring, Walter Gropius, Ludwig Hilberseimer, Mies van der Rohe, Hannes Meyer, además de los de Aalto y Utzon de la década de 1950.

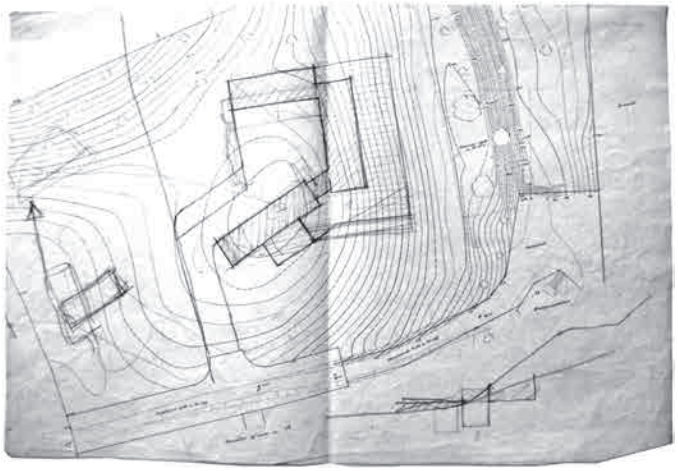
Esta disposición permite un máximo asoleo. La sala de estar se orienta al este y al oeste, mientras que los dormitorios se orientan al sur..., a través de la planta en L ha sido resuelto un serio problema. A pesar de la proximidad a otras viviendas, el jardín es totalmente privado.

Mies van der Rohe define tipologías de viviendas que se ajustan a la trama de ciudad horizontal de Hilberseimer. Estas son variables dependiendo de la trama, densidad, distancias, y adoptan formas en L, T, rectangulares o con patio. Las combinaciones tejen un tapiz heterogéneo dentro de la trama estricta. En cambio, las propuestas de viviendas planteadas por Hilberseimer se basan en la repetición de la unidad. En 1929 proyecta un prototipo en L, colocado en dos de los extremos de la parcela, abierto sólo al sur y con salida al jardín. El muro ciego del vecino actúa de delimitador del jardín, junto con la vegetación, que configura un espacio exterior que preserva la intimidad. Esta tipología de casa introvertida se organiza en dos crujías, la de estar y la de dormir, mientras que en la intersección se encuentran el acceso, cocina y baño.

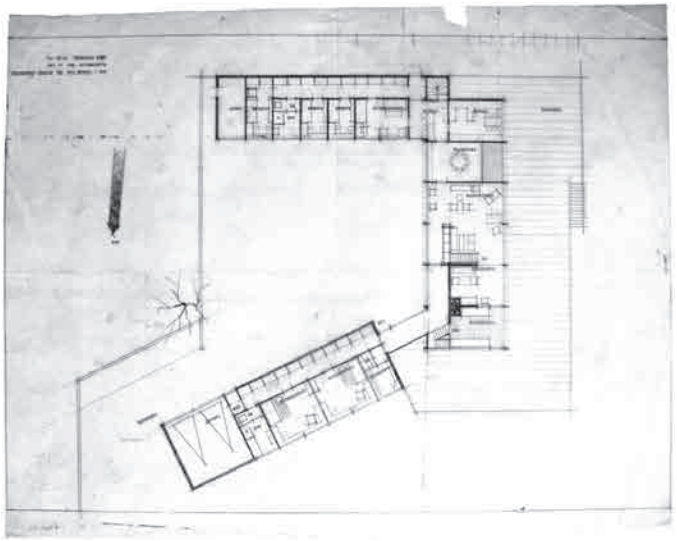
La disposición de la vivienda en los límites del solar permite una agrupación fácil a partir de la repetición. La arquitectura moderna promulga la purificación e higienización de las ciudades a través de la construcción de unidades edificatorias aisladas y elementales que se pueden repetir hasta el infinito, estableciendo una pauta de crecimiento a gran escala ligada a sistemas industrializados.

Siguiendo este esquema tipológico, Jacobsen parte del prototipo moderno de vivienda en L para adaptarlo a su concepto de intimidad. En las agrupaciones de viviendas el esquema es más introvertido, con un espacio interior protegido, el atrio, y un jardín posterior. De hecho, se podrían entender como la suma de una L con otra ala que actúa de manera independiente. En las casas aisladas, la forma en L ortodoxa abandona la unidad y reivindica la identidad de cada ala, que enfatiza la intersección entre las dos piezas.

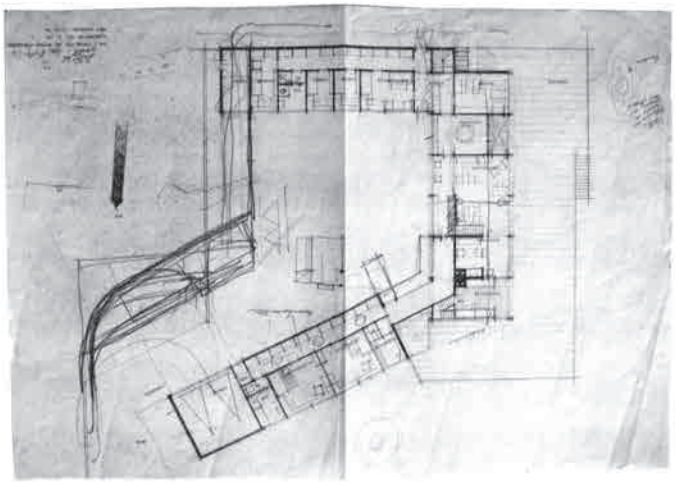
El esquema en L que utiliza no sólo aparece en la Rüthwen-Jürgensen y en Carslminde, Hansaviertel y Ved Bellevue Bugt. Otro ejemplo es la Hallas Møller, que empieza con un único volumen pero que acaba con un esquema similar al de la Rüthwen-Jürgensen: una L y una tercera ala. Los dos proyectos coinciden en la configuración de tres piezas, el recinto de acceso, las terrazas y, para acabar, la segregación del programa común del programa privado.



125



126



127

125. Plànol d'emplaçament en el que es perfila el camí d'accés i el límit de la plataforma (*547 Map9a 18894 ax*). **126.** Planta baixa pràcticament definitiva, 27 d'agost de 1954 (*547 Map9 23396 g*). **127.** Petites variacions del recinte d'accés i de les entrades, 8 de setembre de 1954 (*547 Map9a 18894 aø*).

Domesticació de l'entorn

Jacobsen entén els límits de la parcel·la com una restricció que no té perquè manifestar-se físicament. Poques vegades alinea la casa als límits imposats, sinó que més aviat busca agafar-se als condicionants permanents com ara el límit de la costa (Møller, Rüthwen-Jürgensen), l'orientació i les bones vistes (Søholm, Ved Bellevue Bugt), la linealitat del carrer d'accés per configurar l'entrada (Simony, Upton-Hansen, Engelbredt, Hallas Møller, Kokfelt, Hansaviertel, Jensen, Siesby), la topografia (Simony, Engelbredt, Rüthwen-Jürgensen, Jensen, Siesby), etc.

Aquesta afirmació es fonamenta no només per les versions definitives dels projectes domèstics sinó també per la seqüència dels plànols previs. En els dibuixos inicials de la casa Rüthwen-Jürgensen s'aprecia com Jacobsen afronta l'estudi del volum sense acotar-lo als límits. Els indicis demostren com treballa la volumetria de la casa tenint present el lloc on se situa, tot i que no en fa cap representació explícita, més enllà d'indicar els desnivells en secció. Només per l'evolució que segueix el projecte es pot deduir la importància que dóna als condicionants concrets del lloc.

En aquest cas, es pot pensar que com que es troba en una parcel·la de grans dimensions, amb més de 8.500 m^2, no té en compte el límit final del solar. Però l'estudi d'altres cases coetànies, emplaçades en parcel·les de mides diferents, demostra que el procés de treball és el mateix. Jacobsen comença sempre amb uns primers esquemes sense solar ni mesures, en els quals treballa exclusivament la volumetria. Amb la volumetria definida, dibuixa la posició de l'habitatge sobre el plànol topogràfic i a partir de llavors treballa la globalitat del projecte. En la majoria de casos són ben pocs els plànols que contenen la parcel·la completa amb tota la proposta, com demostren els croquis de les cases Møller, Simony, Kokfelt, Jensen, Siesby, etc.

Segurament, les agrupacions de cases són els projectes que Jacobsen treballa més amb els límits del solar. No li és vàlid projectar només tenint al cap la parcel·la, sinó que necessita dibuixar la relació entre la parcel·la i l'ordenació general. En els projectes de Søholm, Carlsminde, Hansaviertel i Bellevue Bugt, cadascuna de les unitats que forma el conjunt d'habitatges és determinada per la seva repetició en el lloc. Per això, en les agrupacions la presència del solar apareix indissociablement a l'inici del projecte, mentre que en les cases unifamiliars acostuma a aparèixer en una etapa avançada.

Els plànols en què la Rüthwen-Jürgensen apareix dins el solar són tardans. El primer que es conserva amb la topografia és una còpia ampliada d'una porció del plànol topogràfic original. Sense una data concreta fixada, es pot situar entre finals d'agost i meitat de setembre de 1954. S'hi dibuixa una proposta esquemàtica a llapis en planta, amb proves del traçat de la plataforma. **(125)**

La silueta de l'habitatge que apareix en el plànol remet a la versió de la planta baixa distribuïda a escala 1:100 del 27 d'agost de 1954 i la modificació és posterior al 8 de setembre. **(126-127)** En aquestes plantes, la macla produïda en les dues ales en L ja no es mostra com una intersecció completa dels extrems, sinó que és una macla parcial. D'aquesta manera, es deixa visible la unitat de cada ala que forma la L i es reconeixen les tres ales que configuren la proposta. Un altre aspecte destacable de les plantes és la configuració de l'accés mitjançant uns murets que condueixen des del camí al pati. Jacobsen traça amb força un perímetre cec que guia el visitant cap al pati, sense permetre-li cap intromissió visual a l'habitatge

Domesticación del entorno

Jacobsen entiende los límites de la parcela como una restricción que no tiene porque manifestarse físicamente. Pocas veces alinea la casa a los límites, sino que más bien busca cogerse a los condicionantes permanentes como el límite de la costa (Møller, Rüthwen-Jürgensen), la orientación y las buenas vistas (Søholm, Ved Bellevue Bugt), la linealidad de la calle de acceso para configurar la entrada (Simony, Upton-Hansen, Engelbredt, Hallas Møller, Kokfelt, Hansaviertel, Jensen, Siesby), la topografía (Simony, Engelbredt, Rüthwen-Jürgensen, Jensen, Siesby), etc.

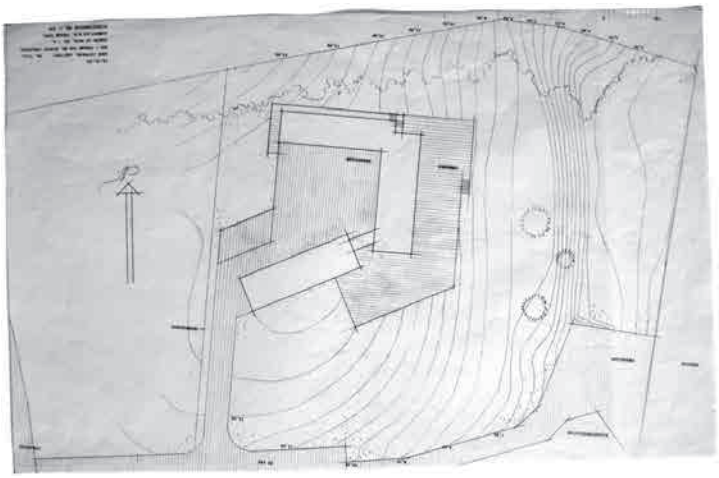
Esta afirmación se fundamenta no sólo por las versiones definitivas de los proyectos domésticos sino también por la secuencia de los planos previos. En los dibujos iniciales de la casa Rüthwen-Jürgensen se aprecia como Jacobsen afronta el estudio del volumen sin acotarlo a los límites. Los indicios demuestran como trabaja la volumetría teniendo presente el lugar donde se sitúa, a pesar de que no hace ninguna representación explícita, más allá de indicar los desniveles en sección. Sólo por la evolución que sigue el proyecto se puede deducir la importancia que da a los condicionantes concretos del lugar.

En este caso, se puede pensar que como se encuentra en una parcela de grandes dimensiones, con más de 8.500 m^2, no tiene en cuenta el límite del solar. Pero el estudio de otras casas, emplazadas en parcelas de medidas diferentes, demuestra que el proceso de trabajo es el mismo. Jacobsen empieza siempre con unos primeros esquemas sin solar ni medidas, en los cuales trabaja exclusivamente la volumetría. Con la volumetría definida, dibuja la posición de la vivienda sobre el plano topográfico y a partir de entonces trabaja la globalidad del proyecto. En la mayoría de casos son pocos los planos que contienen la parcela completa con la propuesta, como demuestran los croquis de las casas Møller, Simony, Kokfelt, Jensen, Siesby, etc.

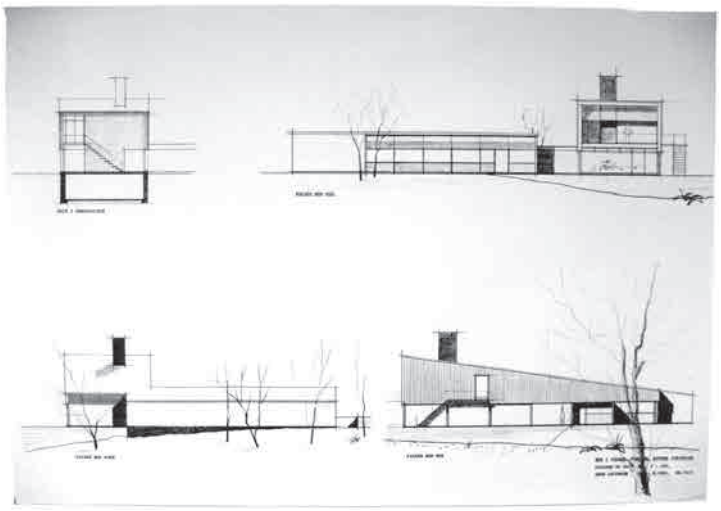
Seguramente, las agrupaciones de viviendas son los proyectos que Jacobsen trabaja más con los límites del solar. No le funciona sólo con proyectar teniendo en la cabeza la parcela, sino que necesita dibujar la relación entre la parcela y la ordenación general. En los proyectos Søholm, Carlsminde, Hansaviertel y Ved Bellevue Bugt, cada una de las unidades del conjunto es determinada por su repetición en el lugar. Por eso, en las agrupaciones la presencia del solar aparece indisociablemente al inicio, mientras que en las unifamiliares acostumbra a aparecer en una etapa avanzada.

Los planos donde la Rüthwen-Jürgensen aparece dentro del solar son tardíos. El primero con la topografía es una copia ampliada de una porción del topográfico original. Sin una fecha concreta, se puede situar entre finales de agosto y mitad de septiembre de 1954. Se dibuja una propuesta esquemática a lápiz en planta, con pruebas del trazado de la plataforma.

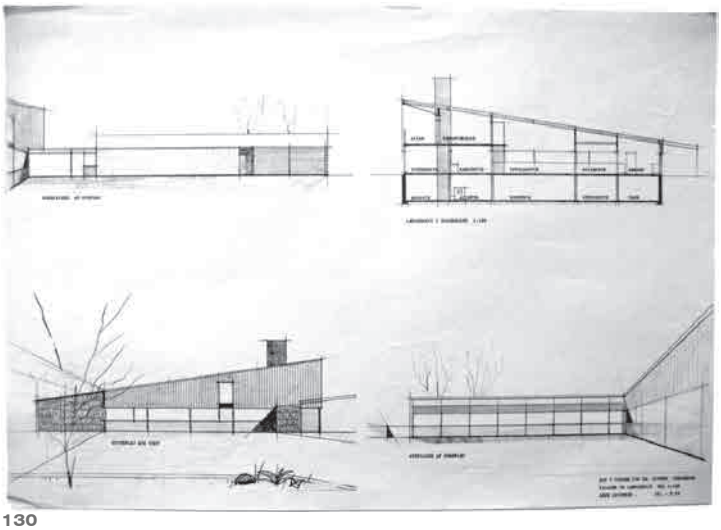
La silueta de la vivienda que aparece en el plano remite a la versión de la planta baja distribuida a escala 1:100 del 27 de agosto de 1954 y la modificación es posterior al 8 de septiembre. En estas plantas, la macla producida en las dos alas en L ya no se muestra como una intersección completa de los extremos, sino que es una macla parcial. De este modo, se deja visible la unidad de cada ala que forma la L y se reconocen las tres alas que configuran la propuesta. Otro aspecto



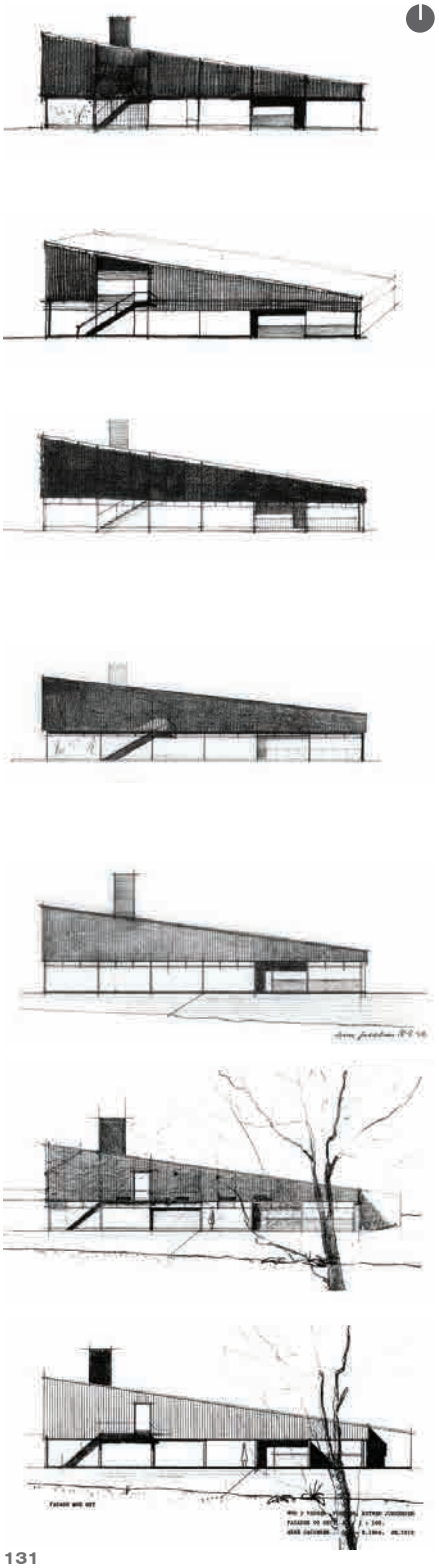
128



129



130



131

128. Làmina de situació de l'habitatge dins la parcel·la (*547 Map9a ad 18894 ay*). **129.** Làmina d'alçats i secció transversal per la sala d'estar (*547 Map9a ad 23397 a*). **130.** Làmina amb les tres façanes del pati d'accés i secció longitudinal pel volum principal (*547 Map9a ad 23397 b*). **131.** Diversos croquis de la façana est del volum principal (Muntatge de l'autora, *Danmarks Kunstbibliotek*).

ni a l'entorn. Només quan s'és a l'interior es reconeix la situació de la parcel·la.

El segon plànol és el fet el 15 de setembre de 1954 per presentar-lo als clients. Per primera vegada es dibuixa la totalitat del solar amb la topografia, el contorn de la proposta en planta i la seva unió amb el terreny mitjançant la plataforma. Amb un ratllat es marquen una sèrie d'elements: el carrer perpendicular a la carretera Strandvejen, el camí d'accés dins la parcel·la i el pati d'entrada. Amb el mateix ratllat, però girat 90°, es marca la resta de la plataforma situada a l'est. El ratllat no representa plans horitzontals, ni tampoc moviments de terres; representa una dualitat espacial: pati (*gårdsplads*) i terrassa (*terrasse*). Per una banda, se senyala una seqüència d'espais que condueixen des de la Strandvejen fins a l'accés. Aquest recorregut es comprimeix progressivament i finalitza en un recinte còncau. Per altra banda, amb el ratllat girat, es distingeix un espai que dóna al paisatge. Aquesta terrassa relaciona les estances més privades amb l'exterior i proporciona un espai expansiu, contrari a la concavitat de rebuda. **(128)**

Aquests conceptes es dedueixen de la planta i també dels alçats i les perspectives que acompanyen la primera presentació. En relació amb el primer espai d'arribada, Jacobsen prepara tres perspectives frontals des del pati dirigides a cadascuna de les ales. D'aquesta manera, controla l'articulació de les ales i la visió del visitant que travessa el pati d'accés. El camí s'acompanya de murets i d'un parterre de vegetació, mentre que l'espai central del pati es deixa buit. En relació amb l'espai expansiu, Jacobsen fa només l'alçat de l'ala principal, sense concloure la totalitat de la silueta de l'habitatge. La visió d'aquesta ala des de la costa mostra la diferència considerable de nivell i l'esplanació per construir la plataforma, que es percep com un podi. **(129-131)**

Així s'explicita la relació de la casa amb el terreny, amb el carrer i també amb els altres límits de la parcel·la. Mentre que el límit sud es fa visible per la presència del carrer, el límit nord es desdibuixa amb una gran massa de vegetació. El límit est l'estableix la costa i l'oest, la carretera. Amb l'habitatge al centre de la parcel·la s'aconsegueix que no tingui un contacte directe amb cap dels límits. Si la intenció és modificar el pendent del terreny al mínim possible, la solució sensata és situar l'habitatge al centre.

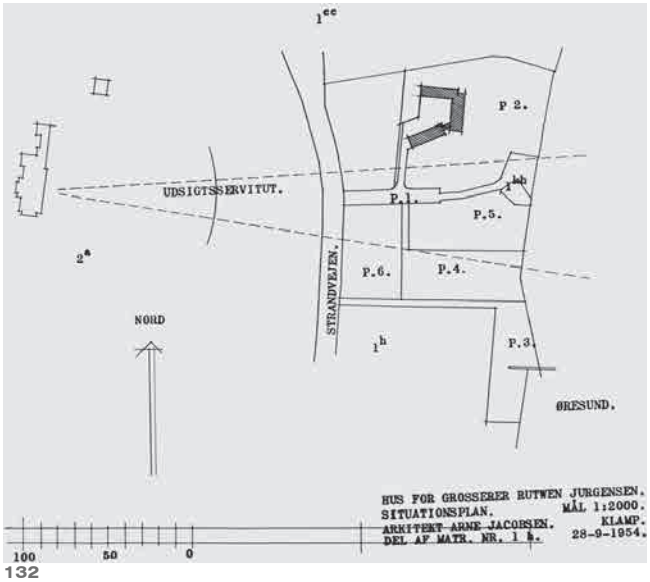
En aquests plànols es corrobora el propòsit de variar al mínim la topografia. La topografia no experimenta canvis substancials, només la part central. A l'extrem oest de la parcel·la les corbes de nivell es desdibuixen a partir d'una línia paral·lela a la costa i al camí d'accés. La línia és el límit del terreny (*grundgrænse*), segons l'anotació del plànol. En el topogràfic, la línia fronterera no existeix, tot i que després apareix i desapareix en diferents versions. Aquesta part de la parcel·la no sempre es té en compte, tot i que forma part de la propietat.[72]

Un tret que en el primer plànol passa desapercebut i que s'emfatitza en el segon és la posició exagerada del símbol del nord. La direccionalitat de l'orientació no correspon a la disposició dels volums de la casa. La posició de les peces tampoc no segueix exactament la línia de la costa. Sembla que Jacobsen decideixi col·locar l'habitatge en una inclinació intermèdia entre la direcció del nord i la línia de la costa.[73] De fet, en la Møller també sembla que la peça principal estigui

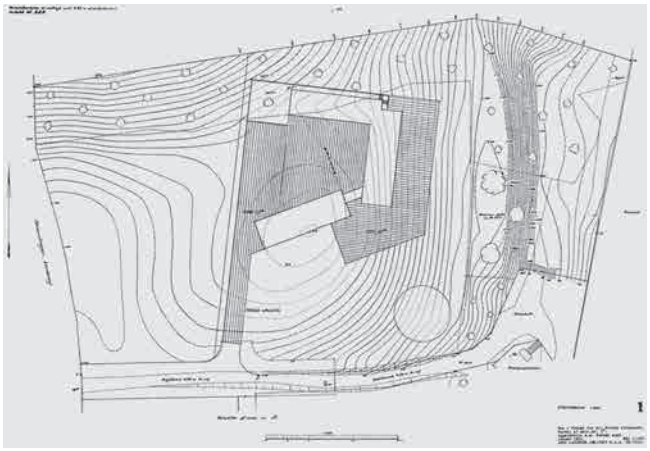
72. La parcel·la es manté sencera fins al 2009, quan es decideix dividir-la en dues parts per facilitar-ne la venda. El tall es produeix just pel camí d'accés, similar a la línia divisòria (*grundgrænse*) que apareix en el plànol.

73. Entre l'orientació nord i la disposició de l'ala principal disten només 5° d'inclinació; i entre la línia aproximada de costa i la casa, 4°.

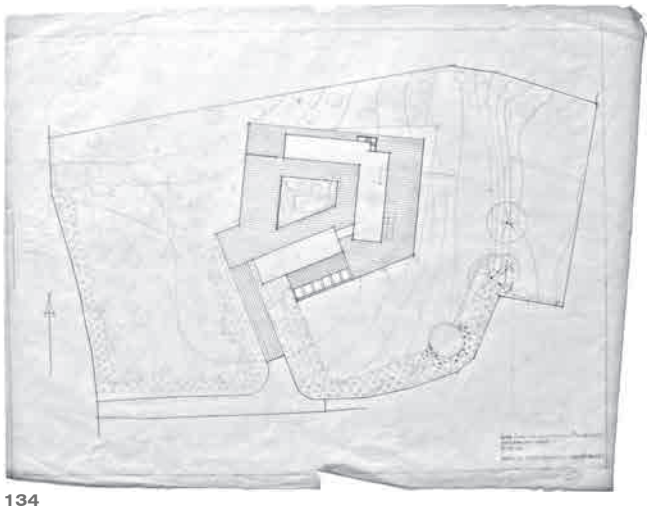
destacable de las plantas es la configuración del acceso mediante unos muros que conducen desde el camino al patio. Jacobsen traza con fuerza un perímetro ciego que guía el visitante hacia el patio, sin permitirle ninguna intromisión visual a la vivienda. Sólo estando en el interior se reconoce cómo es la parcela.
El segundo plano es el hecho el 15 de septiembre de 1954 para presentarlo a los clientes. Por primera vez se dibuja la totalidad del solar con la topografía, el contorno de la propuesta en planta y su unión con el terreno mediante la plataforma. Con un rallado se marcan una serie de elementos: la calle perpendicular a la carretera Strandvejen, el camino de acceso dentro de la parcela y el patio de entrada. Con el mismo rallado, pero girado 90°, se marca el resto de la plataforma situada al este. El rallado no representa planos horizontales, ni tampoco movimientos de tierras; representa una dualidad espacial: patio y terraza. Por un lado, se señala una secuencia de espacios que conducen desde la Strandvejen hasta el acceso. Este recorrido se comprime progresivamente y finaliza en un recinto cóncavo. Por otro lado, con el rallado girado, se distingue un espacio que da al paisaje. Esta terraza relaciona las salas más privadas con el exterior y proporciona un espacio expansivo, contrario a la concavidad de recibimiento.
Estos conceptos se deducen de la planta y de los alzados y perspectivas que acompañan la primera presentación. En relación con el primer espacio de llegada, Jacobsen prepara tres perspectivas frontales desde el patio hacia cada alas. De este modo, controla la articulación de las alas y la visión del visitante que atraviesa el patio de acceso. El camino se acompaña de muretes y de un parterre de vegetación, mientras que el espacio central se deja vacío. En relación con el espacio expansivo, Jacobsen hace sólo el alzado del ala principal, sin concluir la totalidad de la silueta de la vivienda. La visión de esta ala desde la costa muestra la diferencia de nivel y la explanación para construir la plataforma, que se percibe como un podio.
Así se explicita la relación de la casa con el terreno, con la calle y también con los otros límites de la parcela. Mientras que el límite sur se hace visible por la presencia de la calle, el límite norte se desdibuja con una gran masa de vegetación. El límite este lo establece la costa y el oeste, la carretera. Con la vivienda en el centro de la parcela se consigue que no tenga un contacto directo con ninguno de los límites. Si la intención es modificar la pendiente del terreno al mínimo posible, la solución sensata es situar la vivienda en el centro.
En estos planos se corrobora el propósito de variar al mínimo la topografía. La topografía no experimenta cambios sustanciales, sólo la parte central. Al extremo oeste de la parcela las curvas de nivel se desdibujan a partir de una línea paralela a la costa y al acceso. La línea es el límite del terreno, según la anotación del plano. En el topográfico, la línea fronteriza no existe, a pesar de que después aparece y desaparece en las versiones. Esta parte de la parcela no siempre se tiene en cuenta, a pesar de que forma parte de la propiedad.
Un detalle que en el primer plano pasa desapercibido y que se enfatiza en el segundo es la posición exagerada del norte. La orientación no corresponde a la disposición de los volúmenes. La posición de las piezas tampoco sigue la línea de la costa. Parece que Jacobsen decida



132



133



134

132. Plànol de situació amb les parcel·les veïnes, 28 de setembre de 1954 (*547 Map9 18894 aw*). **133.** Làmina d'implantació a la parcel·la, gener 1955 (*538 Map9 Número 01*). **134.** Plànol definitiu d'implantació, 2 d'abril de 1956 (*547 Map9a 18894 az*).

situada paral·lelament a la costa i seguint l'orientació nord, tot i que, en realitat, no existeix cap coincidència exacta d'inclinacions.

El tercer plànol amb la casa i el solar és el datat el 28 de setembre de 1954, a escala 1:2000. És un plànol especial en el qual es representen les parcel·les contigües, la carretera Strandvejen i una edificació més llunyana, *Rolighed*, de la qual senyala la servitud de vistes. Sembla una comprovació per assegurar la preservació de les visuals de l'edifici. **(132)**

El quart plànol ja forma part de la presentació final del gener de 1955. És similar a l'anterior però amb un traçat lleugerament diferent de la plataforma. La silueta de l'habitatge emmarcat per la plataforma es col·loca sobre el plànol topogràfic original. El projecte preveu pocs moviments de terra més enllà de l'esplanació central. La plataforma, amb el pati i la terrassa, es continua marcant amb el mateix ratllat en dues direccions, tot i que el traçat d'ambdós es regularitza. El ratllat del carrer d'accés que condueix a la platja desapareix, per mostrar-ne el caràcter privat, i senyala només les actuacions que es duen a terme dins els límits de la parcel·la. El pati s'amplia i per mantenir-lo acotat s'opta per afegir uns murs que delimiten el camí d'accés i uns altres més baixos dins del pati. Aquestes aportacions no es reflecteixen en cap altre plànol, tot i que en la maqueta s'hi representa una versió similar. **(133)**

Finalment, l'últim dels plànols del solar és el fet el 2 d'abril de 1956, una vegada construïda la casa. En aquest plànol es fa un tractament de l'espai exterior que no apareix en cap altre document. El camí d'accés varia el traçat. Si abans es col·loca paral·lel a la costa, en la mateixa direcció de l'ala principal, ara es col·loca en relació amb l'única inclinació de la volumetria en planta, és a dir, perpendicular a l'ala del matrimoni. Això produeix una petita desviació i prolongació del recorregut d'accés, que fins i tot emfatitza mínimament l'ascensió, amb la intenció de protegir les visuals directes al pati. Amb la variació del traçat, es rodeja l'habitatge sense percebre el pati des de l'inici del camí. **(134)**

Com en la Møller, un camí porta l'usuari cap al pati d'accés, on un mur cec condueix cap a l'entrada de l'habitatge. En aquest cas, l'entrada es troba una vegada superat el primer volum, entre el mur i el volum principal. Però en la casa Rüthwen-Jürgensen, l'entrada és pel volum intermedi que uneix la volumetria en L amb l'ala destinada als pares. Per tant, per accedir s'ha de recórrer el camí, rodejar el mur opac de l'ala dels pares i entrar pel volum intermedi situat just on la coberta de la casa agafa més alçada. Llavors, l'accés queda amagat, reculat, i només es fa visible quan es travessa el pati. De fet, Jacobsen no emfatitza exageradament els accessos domèstics, sinó que acostuma a col·locar-los subtilment senyalats amb pèrgoles (Møller, Hallas Møller, Hansaviertel), amb la direccionalitat d'un mur opac (Møller, Jensen, Ved Bellevue Bugt), amagats en una escletxa en ombra (Engelbredt, Gertie Wandel) o sobre parets opaques (Simony, Upton-Hansen, Hansaviertel, Siesby); sent la mateixa configuració la que condueix a l'entrada.

Així, la formalització de la plataforma varia, es remarca el perímetre, es dibuixa un paviment i es deixa l'espai central per a la vegetació. Els murs que apareixen en la versió anterior se substitueixen per vegetació en la part central, que protegeix les visuals directes cap a l'habitatge i, alhora, delimita el recorregut d'aproximació. El ratllat del camí agafa una direccionalitat diferent al de la plataforma, que engloba tant el pati, a l'oest, com la terrassa, a l'est, i iguala les dues parts diferenciades.

L'atri es converteix en un pati d'accés sobre un pla horitzontal, que es prolonga

colocar la vivienda en una inclinación intermedia entre el norte y la línea de la costa. De hecho, en la Møller también parece que la pieza principal esté paralela a la costa y al norte, a pesar de que, en realidad, no existe ninguna coincidencia exacta de inclinaciones.

El tercer plano con el solar es del 28 de septiembre de 1954, a escala 1:2000. Es un plano en el cual se representan las parcelas contiguas, la carretera y una edificación más lejana, *Rolighed*, de la cual señala la servidumbre de vistas. Parece una comprobación para asegurar la preservación de las visuales del edificio.

El cuarto plano ya forma parte de la presentación final de enero de 1955. Es similar al anterior pero con un trazado ligeramente distinto de la plataforma. La silueta de la vivienda enmarcada por la plataforma se coloca sobre el plano topográfico original. El proyecto prevé pocos movimientos de tierra más allá de la explanación central. La plataforma, con el patio y la terraza, se continúa marcando con el mismo rallado en dos direcciones, a pesar de que el trazado de ambos se regulariza. El rallado de la calle que conduce a la playa desaparece, para mostrar el carácter privado, y señala sólo las actuaciones dentro de la parcela. El patio se amplía y para mantenerlo acotado se opta por añadir unos muros que delimitan el camino de acceso y otros más bajos dentro del patio. Estas aportaciones no se reflejan en ningún otro plano, a pesar de que en la maqueta se representa una versión similar.

Finalmente, el último de los planos del solar es el del 2 de abril de 1956, una vez construida la casa. En él se hace un tratamiento del espacio exterior que no aparece en otro documento. El camino de acceso varía el trazado. Si antes se coloca paralelo a la costa, en la misma dirección del ala principal, ahora se coloca perpendicular al ala del matrimonio. Esto produce una pequeña desviación y prolongación del recorrido de acceso, que incluso enfatiza mínimamente la ascensión, con la intención de proteger las visuales directas al patio. Con la variación del trazado, se rodea la vivienda sin percibir el patio en el inicio del camino.

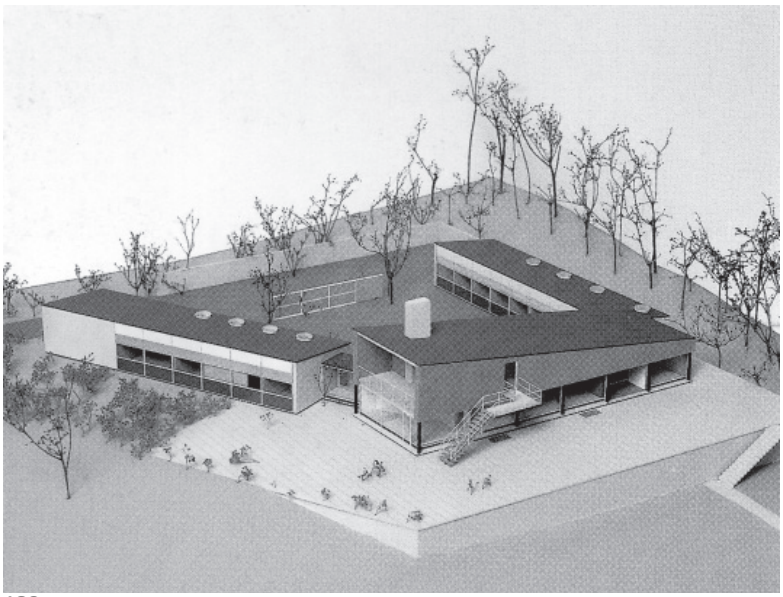
Cómo en la Møller, un camino lleva al usuario hacia el patio de acceso, donde un muro ciego conduce hacia la entrada de la vivienda. En este caso, la entrada se encuentra una vez superado el primer volumen, entre el muro y el volumen principal. Pero en la Rüthwen-Jürgensen, la entrada es por el volumen intermedio que une la volumetría en L con el ala de los padres. Por lo tanto, para acceder se tiene que recorrer el camino, rodear el muro opaco del ala de los padres y entrar por el volumen intermedio situado justo donde la cubierta coge más altura. Entonces, el acceso queda escondido, reculado, y sólo se hace visible cuando se atraviesa el patio. De hecho, Jacobsen no enfatiza los accesos, sino que acostumbra a señalarlos con pérgolas (Møller, Hallas Møller, Hansaviertel), con la dirección de un muro (Møller, Jensen, Ved Bellevue Bugt), escondidos en sombra (Engelbredt, Gertie Wandel) o sobre paredes opacas (Simony, Upton-Hansen, Hansaviertel, Siesby); siendo la misma configuración la que conduce la entrada.

Así, la formalización de la plataforma varía, se remarca el perímetro, se dibuja un pavimento y se deja el espacio central para la vegetación. Los muros que aparecen en la versión anterior se sustituyen por vegetación en la parte central, que protege las visuales hacia la vivienda

135

137

138



136

139

135. Visió del recinte d'accés des de l'extrem oest de la parcel·la que es manté inalterat (*Werk*, juny 1958). **136.** Maqueta de l'habitatge que no explica els límits de la parcel·la, es limita a definir la plataforma (*Room 606*, 2003). **137.** Part de la plataforma que queda davant de l'ala dels pares i s'estén fins el volum principal (*Danmarks Kunstbibliotek*). **138.** Plataforma amb vistes a l'estret d'Øresund, amb l'escala que porta a l'estudi (*Arne Jacobsen*, Faber, 1964). **139.** Desnivell del terreny en acostar-se a la costa, després de la plataforma (*Arne Jacobsen*, Faber, 1964).

més enllà de l'habitatge i es converteix en una terrassa sobre la costa. D'aquesta manera, s'uneixen dos tipus arquitectònics contraposats: el recinte i el porxo, el pati i el pavelló, la part còncava i la convexa. Per una banda, apareix un pati amb una inicial vocació interior que allibera un dels seus límits i, per l'altra, una terrassa que catapulta l'interior, definida per la gran coberta, cap a l'infinit. Gonzalo Díaz-Y. Recasens escriu sobre aquests dos arquetipus:

> Davant d'un dels paradigmes més importants del *moviment modern*, com va ser la terrassa, aquest també va recórrer al pati, a 'l'atri romà' en un intent de tornar al sentit originari dels elements de l'arquitectura, i trobar-hi certs caràcters ancestrals. Es pot llegir com un procés successiu en què la terrassa, l'espai inicialment extern, es va incorporant al nucli central i estructurant de la casa, i esdevé un espai interior que arriba a proposar-se com un atri romà, amb tota la seva càrrega significativa. [...] Les propostes que des del *moviment modern* atenen a l'atri romà i que es podrien entendre inicialment concentrades en arquitectes vinculats a l'àrea i cultura mediterrània, són més generals del que es podria suposar en primera instància i trobem aquesta recerca arquitectònica en tot l'àmbit de la cultura occidental tant a Europa central, com als països nòrdics i a l'Amèrica del Nord.[74]

En últim lloc, cal destacar el paper de la vegetació com a element delimitador. Jacobsen col·loca arbustos densos als perímetres sud i oest, prop del camí d'accés i de la carretera Strandvejen, i deixa la resta del terreny amb la plantació existent. **(135)** En la segona versió de l'emplaçament dibuixa una massa densa a l'extrem nord i després trasllada aquesta frondositat impenetrable a l'extrem oposat. En la memòria del projecte es descriu el gran nombre d'arbres que es trobaven a la parcel·la i que obstruïen la vista de l'estret d'Øresund. Opta per talar-ne la majoria, menys "alguns faigs centenaris i robustos" i la vegetació que decideix conservar és la que apareix en tots els plànols.

Un cop definits el camí i la plataforma, la vegetació apareix com l'element de relació entre casa i entorn. A l'extrem est, la vegetació és puntual i amb voluntat de permetre les visuals cap al mar, mentre que als altres extrems la vegetació forma una massa que consolida el recinte que la plataforma defineix en primer terme. Aquesta massa priva les visuals foranes que es produirien des de les parcel·les veïnes, la carretera i el camí d'accés. La protecció que es busca a través de la vegetació la mostra a la maqueta, en què col·loca arbres alts als límits nord i oest i gradualment més baixos a mesura que s'acosten al mar. **(136)**

El que s'observa amb aquestes actuacions és la voluntat d'operar amb el límit. Per establir una relació entre la casa i l'entorn cal treballar la gradació de l'espai interior cap a l'exterior. Jacobsen entén aquesta adaptació a través de la delimitació per capes i estableix una sèrie d'estratègies amb la proximitat o llunyania a la casa. Les operacions van des de pavimentar fins a col·locar un mur, estendre un sostre o plantar vegetació. Christian Norbert-Schulz tracta aquest aspecte d'ordenació de l'espai des de termes topològics, i no només geomètrics, a través de principis de proximitat, de graus d'obertura i de tancament. Aquests principis es poden aplicar a l'obra domèstica de Jacobsen: "La topologia no tracta de les distàncies permanents, angles o àrees, sinó que es basa en relacions de proximitat, separació, successió, tancament (dins-fora) i continuïtat."[75] **(137-139)**

74. DÍAZ-Y. RECASENS, Gonzalo. *Recurrencia y herencia del patio en el movimiento moderno*. op. cit., pàgina 41. (Traducció de l'autora).

75. NORBERG-SCHULZ, Christian. *Intenciones en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979. [*Intentions in Architecture*. Cambridge (Massachusetts): MIT Press, 1965]. (Traducció de l'autora).

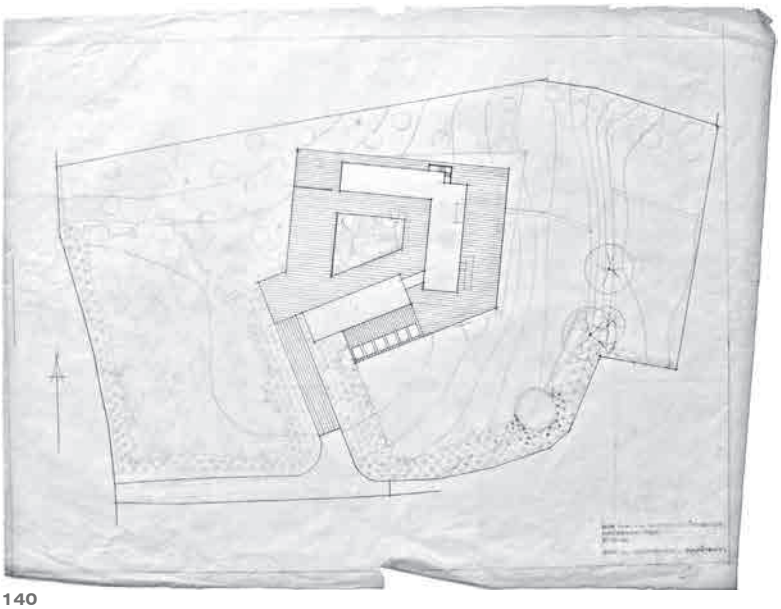
y, a la vez, delimita el recorrido. El rallado del camino coge una direccionalidad diferente al de la plataforma, que engloba tanto el patio como la terraza.

El atrio se convierte en un patio de acceso sobre un plano horizontal, que se prolonga más allá de la vivienda y se convierte en una terraza. De este modo, se unen dos tipos arquitectónicos contrapuestos: el recinto y el porche, el patio y el pabellón, la parte cóncava y la convexa. Por un lado, aparece un patio con una inicial vocación interior que libera uno de sus límites y, por otro, una terraza que catapulta el interior, definida por la gran cubierta. Díaz-Y. Recasens escribe: *Frente a uno de los paradigmas más importantes del movimiento moderno, como fue la terraza, éste también recurrió al patio, al 'atrio romano' en un intento de volver al sentido originario de los elementos de la arquitectura, y encontrar en él ciertos caracteres ancestrales. Puede leerse como un proceso sucesivo en el que la terraza, el espacio inicialmente externo, se va incorporando al núcleo central y estructurante de la casa, para pasar a ser un espacio interior que alcanza a proponerse como el atrio romano, con toda su carga significativa. [...] Las propuestas, que desde el movimiento moderno atienden al atrio romano, y que podrían entenderse inicialmente concentradas en arquitectos vinculados al área y cultura mediterránea, son más generales de lo que a primera mano podríamos suponer y encontramos esta búsqueda arquitectónica en todo el ámbito de la cultura occidental.*

En último lugar, cabe destacar el papel de la vegetación como elemento delimitador. Jacobsen coloca arbustos densos en el sur y oeste, cerca del acceso y de la Strandvejen, y deja el resto del terreno con la plantación existente. En la segunda versión del emplazamiento dibuja una masa densa al extremo norte y después traslada esta frondosidad al extremo opuesto. En la memoria se describe el gran número de árboles que obstruían las vistas y que opta por talar la mayoría, menos "algunas hayas centenarias y robustas".

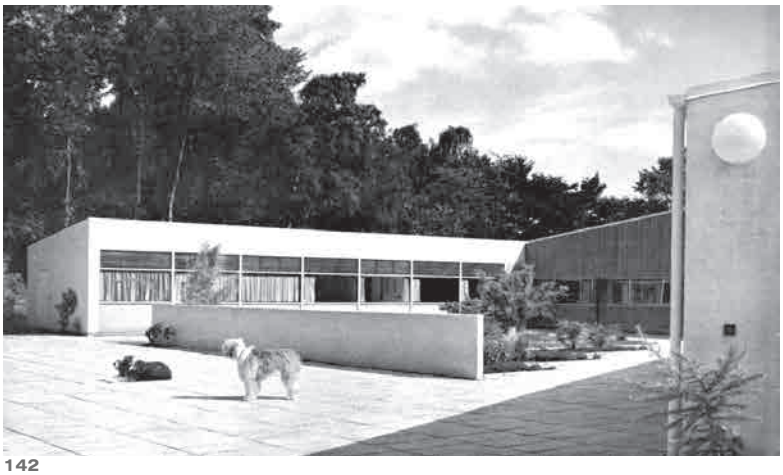
Una vez definidos el camino y la plataforma, la vegetación aparece como el elemento de relación entre casa y entorno. Al extremo este, la vegetación es puntual y con voluntad de permitir las visuales hacia el mar, mientras que en los otros extremos la vegetación forma una masa que consolida el recinto que la plataforma define en primer término. Esta masa priva las visuales que se producirían desde las parcelas vecinas y la carretera. La protección que se busca con la vegetación se muestra en maqueta, en la que coloca árboles altos en los límites norte y oeste y gradualmente más bajos al acercan al mar.

Con estas actuaciones se observa la voluntad de operar con el límite. Para establecer una relación entre la casa y el entorno se trabaja la gradación del espacio interior hacia el exterior. Jacobsen entiende esta adaptación a través de la delimitación por capas y establece una serie de estrategias con la proximidad o lejanía a la casa. Las operaciones van desde pavimentar hasta colocar un muro, un techo o vegetación. Norbert-Schulz trata este aspecto de ordenación del espacio desde términos topológicos que se pueden aplicar a la obra doméstica de Jacobsen: "La topología no trata de las distancias permanentes, ángulos o áreas, sino que se basa en relaciones de proximidad, separación, sucesión, cierre (dentro-fuera) y continuidad."



140

141



142

143

140. Plànol d'implantació definitiu, 2 d'abril de 1956 (*547 Map9a 18894 az*). **141.** Camí d'accés definit pel paviment i la vegetació (*Danmarks Kunstbibliotek*). **142.** Recinte d'accés (*Arne Jacobsen*, Faber, 1964). **143.** Recorregut a través de la maqueta (*Danmarks Kunstbibliotek*, Jørgen Strüwing).

La casa construïda

En les fases successives del projecte, s'observa un procés d'obertura progressiu de l'habitatge cap a l'exterior, que il·lustra una de les característiques de l'obra domèstica de Jacobsen. Però alhora que obre uns espais en tanca d'altres, perquè segueix el criteri de protegir la intimitat dels habitants. Si bé en un inici la casa dóna a un atri que proporciona un espai introvertit, l'evolució porta a obrir l'espai central per donar resposta al lloc. Així, incorpora criteris de vistes i orientació, que doten l'habitatge d'un espai de recepció còncau i un altre de mirador convex. La casa es tanca al nord, dirigeix les millors visuals a l'est, s'obre al pati d'accés d'oest i busca la il·luminació a través de la direccionalitat de les cobertes, que doten les façanes de més superfície al sud. **(143)**

Els diferents espais exteriors i interiors queden enllaçats a través del recorregut cap a l'habitatge i de l'habitatge al jardí, passant d'un espai públic a un de privat. Els mecanismes per controlar el recorregut són els que han fet variar les diferents propostes a partir d'obertures i tancaments, de conduccions i expansions, de transparències i opacitats.

El recorregut d'accés de l'usuari[76] a la casa comença amb una contracció espacial a través del camí de la parcel·la, una dilatació en arribar al pati, una nova contracció en entrar al vestíbul i una expansió final en sortir a la terrassa. Aquesta successió d'espais respon a la voluntat de preparar l'usuari per a la relació entre l'exterior i l'interior. A través d'una divisió de la parcel·la, aconsegueix tenir un primer tram d'accés en forma d'embut, que es redueix a mesura que s'acosta a l'habitatge, i un altre de simètric, en el qual les peces comunes s'obren al paisatge. La casa queda al mig dels dos espais: el còncau i el convex. **(140)**

L'usuari recorre 30 metres de camí dins la parcel·la fins trobar el recinte d'accés. El paviment de lloses inclinades acaba i n'apareix un altre format per peces no tan allargades que segueixen la disposició de l'habitatge. En aquest moment es mostra una nova perspectiva cap a l'est i es produeix una expansió de l'espai considerable, on, per primera vegada, es té una visió completa de l'habitatge. Al final del camí i a l'inici del pati d'accés es percep un canvi en el paviment que marca el nivell horitzontal sobre el qual es diposita l'habitatge. **(141)**

Des d'aquest punt, la visió del conjunt és la d'un habitatge format per una L i per un altre volum girat. Justament la perspectiva en escorç del mur blanc i opac del volum girat marca la direcció cap a l'interior. A primer terme es troba un muret baix, que delimita el parterre ple de vegetació. Amb aquesta intenció, l'ocupació del centre del pati impedeix un recorregut descontrolat i afavoreix un passeig contemplatiu al seu voltant. A més, a la memòria s'explica que és el lloc idoni per cultivar-hi plantes delicades i exòtiques, perquè queda arrecerat: "Les flors més boniques i delicades es col·loquen al pati, on haurien de tenir les millors condicions per créixer malgrat les dures condicions del lloc."[77] **(142)**

L'accés a la casa es pot produir a peu, en bicicleta o en cotxe, ja que la casa està allunyada de la població més propera. En qualsevol dels casos, el recorregut és el mateix fins aquest punt, ja que l'aparcament de cotxes està just a l'extrem de l'ala sud i el de bicicletes a l'extrem de l'ala nord. **(143)**

76. Per usuari s'entén el conjunt format tant pels propietaris com pels convidats. El servei no queda inclòs en aquest concepte ja que té un altre paper dins la casa, amb una entrada diferent a la principal, més amagada i relegada de la part pública.

77. JACOBSEN, Arne. "Hus i Vedbæk". op. cit. (Traducció de l'autora).

La casa construida

En las fases sucesivas del proyecto, se observa un progresivo proceso de apertura de la vivienda al exterior, que ilustra una de las características de la obra doméstica de Jacobsen. Pero a la vez que abre unos espacios cierra otros, porque sigue el criterio de proteger la intimidad de los habitantes. Si bien en un inicio la casa da a un atrio que proporciona un espacio introvertido, la evolución lleva a abrir el espacio central para dar respuesta al lugar. Así, incorpora criterios de vistas y orientación, que dotan la vivienda de un espacio de recepción cóncavo y otro de mirador convexo. La casa se cierra al norte, dirige las mejores visuales al este, se abre al patio de acceso y busca la iluminación con la direccionalidad de las cubiertas, que dotan las fachadas de más superficie al sur.

Los diferentes espacios exteriores e interiores quedan enlazados a través del recorrido hacia la vivienda y de la vivienda al jardín. Los mecanismos para controlar el recorrido son los que han hecho variar las diferentes propuestas a partir de aperturas y cierres, conducciones y expansiones, transparencias y opacidades.

El recorrido de acceso del usuario a la casa empieza con una contracción espacial a través del camino de la parcela, una dilatación al llegar al patio, una nueva contracción al entrar al vestíbulo y una expansión final al salir a la terraza. Esta sucesión de espacios responde a la voluntad de preparar el usuario para la relación entre el exterior y el interior. A través de una división de la parcela, consigue tener un primer tramo de acceso en forma de embudo, que se reduce a medida que se acerca a la vivienda, y otro de simétrico, en el cual las piezas comunes se abren al paisaje. La casa queda en medio de los dos espacios: el cóncavo y el convexo.

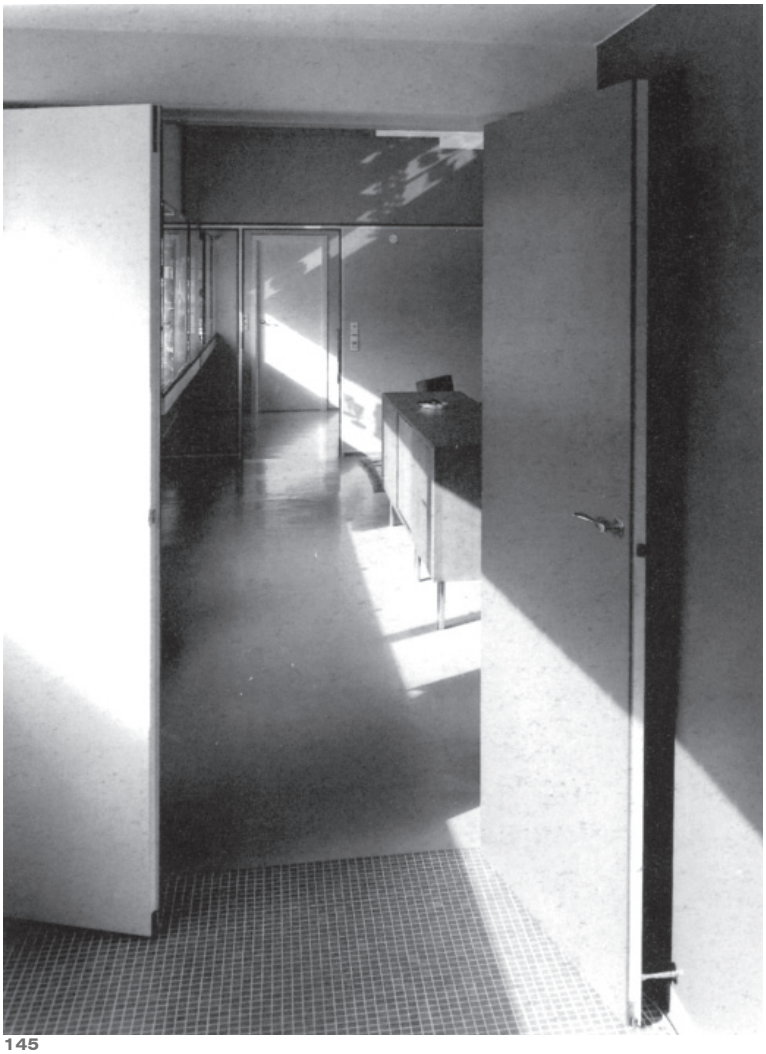
El usuario recorre 30 metros dentro de la parcela hasta el recinto de acceso. El pavimento de losas inclinadas acaba y aparece otro formado por piezas menos alargadas que siguen la disposición de la vivienda. En este momento se muestra una nueva perspectiva hacia el este con una expansión del espacio, donde, por primera vez, se tiene una visión completa de la vivienda. Al final del camino y al inicio del patio se percibe un cambio en el pavimento que marca el nivel horizontal sobre el cual se deposita la vivienda.

Desde este punto, la visión del conjunto es la de una vivienda formada por una L y otro volumen girado. Justamente la perspectiva en escorzo del muro blanco y opaco del volumen girado marca la dirección hacia el interior. A primer término se encuentra un murete bajo, que delimita el parterre lleno de vegetación. Con esta intención, la ocupación del centro del patio impide un recorrido descontrolado y favorece un paseo contemplativo a su alrededor. Además, en la memoria se explica que es el lugar idóneo para cultivar: "Las flores más bonitas y delicadas se colocan en el patio, donde tendrían que tener las mejores condiciones para crecer a pesar de las duras condiciones del lugar."

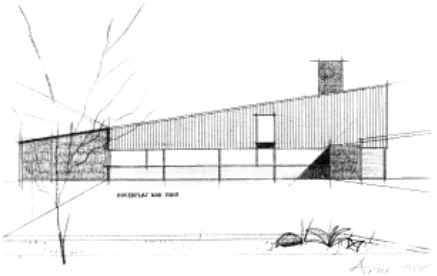
El acceso a la casa se puede producir a pie, en bicicleta o en coche, puesto que está alejada de la población más cercana. En cualquiera de los casos, el recorrido es el mismo hasta este punto, puesto que el aparcamiento de coches está justo al extremo del ala sur y el de bicicletas al extremo del ala norte.

El usuario sigue andando paralelo al muro y se adentra en el patio por el extremo sur. Aparece una entrada

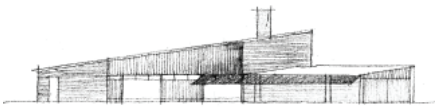
144

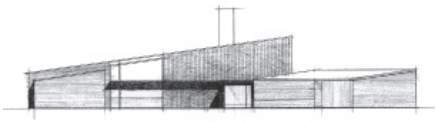


145

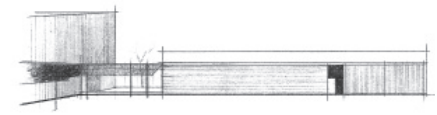


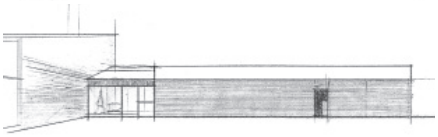
146

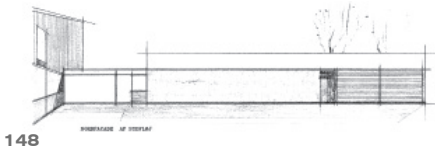




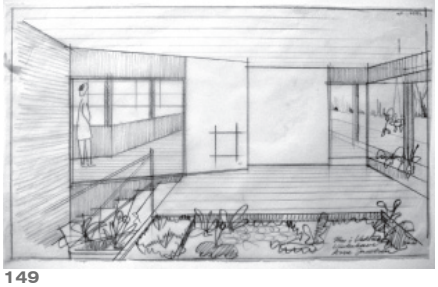
147







148



149

144. Visió des de l'oest (*Room 606*, 2003). **145.** Visió de la salsa d'estar i el menjador al fons, des del vestíbul (*Arne Jacobsen: Aproximación a la obra completa 1950-1971*, 2001). **146.** Perspectiva frontal de l'accés (*547 Map9 18894 aq*). **147.** Croquis de l'accés com intersecció entre dues ales (*547 Map9a 18894 p, n, ap*) **148.** Croquis de l'accés (*547 Map9a 18894 t, u, w*). **149.** Perspectiva no definitiva del vestíbul des de l'extrem de l'ala principal (*547 Map9 18894 cp*).

L'usuari segueix caminant paral·lel al mur i s'endinsa en el pati per l'extrem sud. Apareix una entrada secundària i privada com una escletxa, entre el garatge i els dormitoris dels propietaris que passa desapercebuda. Entre el mur de l'ala a sud i el parterre central, l'usuari recorre uns altres 30 metres més fins arribar a l'accés principal a l'interior. El parterre central queda enrere, el mur opac finalitza i apareix una petit volum reculat. Es tracta del vestíbul, que connecta l'ala principal amb l'ala sud. Un cop dins, un nou mur condueix cap a les estances comunes i deixa a un segon terme l'entrada als dormitoris de l'ala sud. **(144, 146-148)**

El vestíbul s'expandeix cap al passadís del volum principal. El vestíbul i el passadís formen un petit espai comprimit en L. Té una alçada de 2,10 metres, una amplada constant d'1,80, les parets pintades de color verd fosc, un paviment de *gresite* diferent a la resta de la casa i s'il·lumina pel pati. Aquest "túnel" de 10 metres de longitud porta l'usuari fins a la sala d'estar, on l'espai creix en alçada i amplada i es prolonga visualment cap a l'exterior. Una vegada s'arriba a la sala d'estar, l'usuari és a l'espai comú interior des del qual es domina tota la casa. Per la seva situació just al centre de la planta, es controla el recinte d'accés, es disposa d'una panoràmica de la terrassa en connexió amb el jardí i el mar, i s'estableix contacte visual amb la resta de sales comunes. **(145, 149)**

Des de la sala d'estar es produeixen un seguit de connexions entre les sales situades en l'ala principal, de 140 m^2 a la planta baixa i 50 m^2 a l'entresolat, on es concentra la zona de dia: cuina (*spisekøkken*), menjador (*spisestue*), sala d'estar (*opholdsstue*), sala de la xemeneia (*kaminstue*), hivernacle (*vinterhave*) i estudi (*herreværelse*). Cada estança ocupa una de les sis divisions de 3,60 metres de què es compon la planta, menys la sala d'estar, que n'ocupa dues. Exceptuant la peça de la cuina, que és l'estança que queda més tancada, la resta es relacionen visualment a nivell horitzontal i diagonal.

Les divisions entre les estances són vidriades, si més no en la part superior dels envans, que deixen visible la coberta revestida amb taulons de fusta. Això permet que des del menjador es tingui una visió de la sala de la xemeneia i, fins i tot, d'una part de l'hivernacle, o a la inversa. Sobre les sales de la xemeneia i de l'hivernacle, s'aprofita la doble alçada que proporciona la inclinació de la coberta i s'hi col·loca l'estudi, amb un balcó que dóna a l'exterior. L'entresolat, que ocupa dues crugies, té un doble accés: per la sala i per la terrassa. Des de dalt de l'escala, el menjador es fa visible a través de la transparència superior dels envans, que proporciona una visió en diagonal paral·lela a la coberta. Totes aquestes sales connectades formen un únic espai sota la gran coberta, a doble alçada i amb la llar de foc al centre. **(150-152)**

Per continuar el recorregut cap a la terrassa exterior només es pot fer a través del menjador, la sala de la xemeneia o l'hivernacle; des dels dormitoris no s'hi té accés. Les dues sortides al jardí de la cara est, la del menjador i la de la sala de la xemeneia, estan remarcades i protegides. Per una banda, la sortida des del menjador es fa per un porxo, que apareix sota la coberta per l'endarreriment de la façana. Es crea així una petita sortida coberta que relaciona el menjador amb l'exterior i que, alhora, il·lumina la planta soterrada a través del paviment de pavès. Per altra banda, la sortida des de la sala de la xemeneia queda resguardada per l'escala exterior, que comunica la terrassa amb l'estudi.

Les visuals interiors en horitzontal i en sentit diagonal no són les úniques que es tenen. També s'estableix una connexió directa, tant visual com física, amb

secundaria y privada como una grieta, entre el garaje y el ala de los propietarios que pasa desapercibida. Entre el muro del ala a sur y el parterre central, el usuario recorre otros 30 metros más hasta llegar al acceso principal. El muro opaco finaliza y aparece un pequeño volumen reculado: el vestíbulo. Dentro, un nuevo muro conduce hacia las estancias comunes.

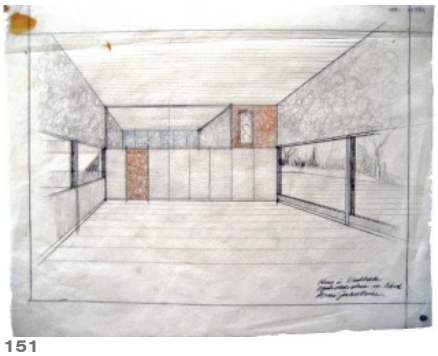
El vestíbulo se expande hacia el pasillo y forma un pequeño espacio comprimido en L. Tiene una altura de 2,10 metros, una anchura constante de 1,80, las paredes pintadas de color verde oscuro, un pavimento de *gresite* diferente al resto de la casa y se ilumina por el patio. Este "túnel" de 10 metros de longitud lleva el usuario hasta la sala de estar, donde el espacio crece en altura y anchura y se prolonga visualmente hacia el exterior. Una vez en la sala de estar, el usuario está en el espacio común interior desde el cual se domina toda la casa. Por su situación central en la planta, se controla el recinto de acceso, se dispone de una panorámica de la terraza en conexión con el jardín y el mar, y se establece contacto visual con el resto de salas.

Desde la sala de estar se producen una serie de conexiones entre las salas situadas en el ala principal, de 140 m^2 en planta baja y 50 m^2 en altillo, donde se concentra la zona de día: cocina (*spisekøkken*), comedor (*spisestue*), sala de estar (*opholdsstue*), sala de la chimenea (*kaminstue*), invernadero (*vinterhave*) y estudio (*herreværelse*). Cada estancia ocupa una de las seis divisiones de 3,60 metros que componen la planta, menos la sala de estar, que ocupa dos. Exceptuando la cocina, que queda más cerrada, el resto se relacionan visualmente en horizontal y diagonal.

Las divisiones entre las estancias son acristaladas, como mínimo en la parte superior de los tabiques, que dejan visible la cubierta revestida con tablones de madera. Esto permite que desde el comedor se tenga una visión de la sala de la chimenea e incluso de una parte del invernadero, o a la inversa. Sobre las salas de la chimenea y del invernadero, se aprovecha la doble altura que proporciona la inclinación de la cubierta y se coloca el estudio, con un balcón que da al exterior. El altillo, que ocupa dos crujías, tiene un doble acceso: por la sala y por la terraza. Desde arriba de la escalera, el comedor se hace visible a través de la transparencia superior de los tabiques, que proporciona una visión en diagonal paralela a la cubierta. Todas estas salas conectadas forman un único espacio bajo la gran cubierta, a doble altura y con la chimenea en el centro. Para continuar el recorrido hacia la terraza exterior sólo se puede hacer a través del comedor, la sala de la chimenea o el invernadero; desde los dormitorios no se tiene acceso. Las dos salidas al jardín de la cara este, la del comedor y la de la sala de la chimenea, están remarcadas y protegidas. Por un lado, la salida desde el comedor se hace por un porche, que aparece reculado en fachada. Se crea así una pequeña salida que relaciona el comedor con el exterior y que, a la vez, ilumina el sótano a través del pavimento de pavés. Por otro lado, la salida desde la sala de la chimenea queda resguardada por la escalera exterior.

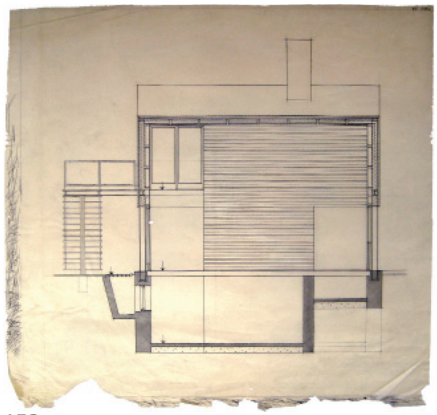
Las visuales interiores en horizontal y en sentido diagonal no son las únicas que se tienen. También se establece una conexión directa, tanto visual como física, con el exterior a través de los cerramientos acristalados de la fachada. Los cerramientos son

150



151

152



153

154

155

150. Sala d'estar i menjador vistos des de l'estudi (*Arxiu Félix Solaguren-Beascoa*). **151.** Diferent relació que té la sala d'estar amb el pati d'accés i amb la terrassa (*547 Map9 18894 cw*). **152.** Visió des del menjador cap a l'estudi (*Arkitektur*, 1957, número 6). **153.** Secció per la sala d'estar (*547 Map9a 18894 bz*). **154.** Relació de la sala d'estar amb la plataforma exterior (*Arne Jacobsen*, Thau, Vindum, 1998). **155.** Magatzem expositor Massey-Harris, Gentofte, 1951-1953 (*Danmarks Kunstbibliotek*).

l'exterior a través dels tancaments vidriats de la façana. Els tancaments són transparents, excepte la façana testera al nord, que és d'obra de fàbrica, com tots els tancaments en aquesta orientació. Amb el pati es produeix una relació matisada per la profunditat de la vitrina que ocupa la meitat de la façana. És una vitrina situada a l'interior, a continuació de la finestra, que forma una càmera d'aire. Actua com a filtre, tamisa la llum i, sobretot, difumina les vistes. En canvi, amb la terrassa s'estableix una relació directa a través de grans superfícies vidriades transparents del terra al sostre. **(150)**

Aquesta doble transparència de l'ala principal dota l'espai comú de les característiques típiques d'un porxo: obertura i convexitat. La sala s'obre al pati i a la terrassa; s'apropia del paisatge i allarga els seus límits fins on arriba la vista. Així, la façana del recinte d'accés segueix la mateixa pauta que les altres dues façanes que configuren el pati: ampit de plafó prefabricat de tipus sandvitx amb aïllament i acabat vidriat, obertura transparent d'1,06 metres d'alçada. La diferència és en el revestiment de taulons de fusta, col·locat en vertical, que envolta la part superior del volum principal. La part vidriada, però, és alterada, en dues crugies, per la incorporació de la vitrina on s'exposa la col·lecció de vells objectes de vidre i de porcellana de la família. **(151)**

En canvi, la façana de la costa és vidriada. Tot i que el vidre no arriba del terra al sostre, sinó que apareix un petit ampit opac que emmarca la perspectiva cap a l'exterior. La part superior, que creix cap al sud, és totalment opaca, a excepció de la porta de l'estudi que comunica amb l'escala metàl·lica exterior. Els panys transparents van de pilar a pilar, fins a una alçada d'1,95 metres. La percepció interior d'aquesta façana és que estableix una continuïtat visual amb la terrassa, sense oblidar el control i recolliment sota la gran coberta. Per això Jacobsen no planteja la màxima superfície vidriada, sinó la necessària per aconseguir la doble sensació d'interioritat i de connexió amb l'exterior. Com acostuma a passar en totes les seves cases, no persegueix connectar l'interior amb l'exterior, sinó relacionar-los i mantenir-ne l'autonomia. En aquest cas, una llinda d'alçada contínua i un considerable sòcol separen els espais visualment vinculats, alhora que responen a raons pràctiques i constructives. La construcció no s'amaga, sinó que sorgeix com la manifestació de la realitat espacial. **(152-154)**

La façana est, que gairebé tota és vidriada, es presta a un comentari pel que fa als murs cortina en l'obra de Mies van der Rohe i dels SOM (Skidmore, Owings i Merrill). Aquests són un referent per a Jacobsen i es caracteritzen per una perfecta barreja de tancaments opacs lleugers i tancaments vidriats, que s'ajusten a la modulació de l'estructura. Els murs cortina que Jacobsen utilitza en alguns dels seus projectes públics més emblemàtics, com a les oficines Jespersen, a l'Ajuntament de Rødovre, a l'Hotel Royal SAS o al magatzem expositor Massey-Harris, es transporten a l'àmbit domèstic, amb els recursos artesanals que té al seu abast i limitats només a certs fragments de la volumetria. La definició de les seves façanes vidriades és determinada per la distribució dels espais interiors, pel ritme estructural i per l'orientació. D'aquesta manera, els tancaments exteriors no es constitueixen com a entitats amb una lògica pròpia, sinó que s'intenten ajustar a les demandes globals de l'habitatge. **(155)**

El recurs de la vitrina, que permet mostrar els objectes familiars i, alhora, protegir les visuals directes, s'utilitza de manera similar en la zona de l'hivernacle. La família Rüthwen-Jürgensen vol un jardí d'hivern per cultivar orquídies i fa construir un terrari format per dues vitrines transparents, enganxades a la façana.

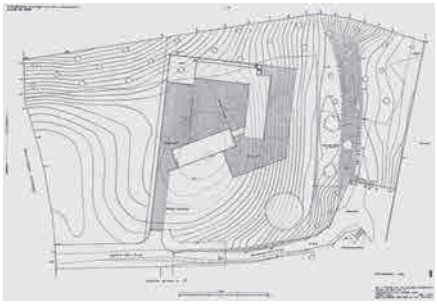
transparentes, excepto el testero del norte, que es de obra de fábrica, como todas las norte. Con el patio se produce una relación matizada por la profundidad de la vitrina que ocupa la mitad de la fachada. Es una vitrina interior, a continuación de la ventana, que forma una cámara de aire. Actúa como filtro, tamiza la luz y, sobre todo, difumina las vistas. En cambio, con la terraza se establece una relación directa a través de superficies transparentes de suelo a techo.

Esta doble transparencia del ala principal dota el espacio común de las características típicas de un porche: apertura y convexidad. La sala se abre al patio y a la terraza; se apropia del paisaje y alarga sus límites hasta donde llega la vista. Así, la fachada del recinto de acceso sigue la misma pauta que las otras dos fachadas que configuran el patio: antepecho de plafón prefabricado tipo sándwich con aislamiento y acabado acristalado, apertura transparente de 1,06 metros de altura. La diferencia es en el revestimiento de tablones de madera, colocado en vertical, que rodea la parte superior del volumen principal. La parte acristalada se altera en dos crujías por la incorporación de la vitrina.

En cambio, la fachada a la costa es acristalada, aunque no de suelo a techo, sino que aparece un pequeño antepecho que enmarca la perspectiva hacia el exterior. La parte superior, que crece hacia el sur, es totalmente opaca, menos la puerta del estudio que comunica con la escalera metálica exterior. La transparencia va de pilar a pilar, hasta una altura de 1,95 metros. La percepción interior de esta fachada es que establece una continuidad visual con la terraza, sin olvidar el control y recogimiento bajo la gran cubierta. Por eso Jacobsen no plantea la máxima superficie acristalada, sino la necesaria para conseguir la doble sensación de interioridad y de conexión con el exterior. Como acostumbra a pasar en todas sus casas, no persigue conectar el interior con el exterior, sino relacionarlos y mantener la autonomía. En este caso, un dintel y un considerable zócalo separan los espacios visualmente vinculados, a la vez que responden a razones prácticas y constructivas. La construcción no se esconde, sino que surge como manifestación de la realidad espacial.

La fachada este, casi toda acristalada, se presta a un comentario en cuanto a los muros cortina en la obra de Mies van der Rohe y de los SOM. Estos son un referente para Jacobsen y se caracterizan por una perfecta mezcla de cerramientos opacos ligeros y acristalados, que se ajustan a la modulación de la estructura. Los muros cortina que Jacobsen utiliza en algunos de sus proyectos públicos emblemáticos, como las oficinas Jespersen, el Ayuntamiento de Rødovre, el Royal SAS o el almacén Massey-Harris, se transportan al ámbito doméstico, con los recursos artesanales que tiene al alcance y limitados sólo a ciertos fragmentos de la volumetría. La definición de sus fachadas acristaladas está determinada por la distribución, el ritmo estructural y la orientación. De este modo, los cerramientos no se constituyen como entidades con lógica propia, sino que se intentan ajustar a las demandas de la vivienda.

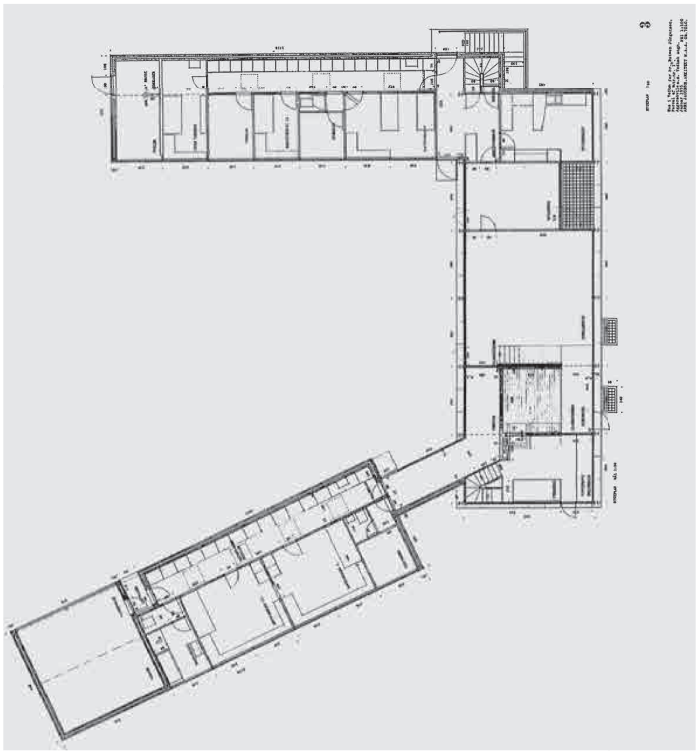
El recurso de la vitrina, que permite mostrar los objetos familiares y, a la vez, proteger las visuales, se utiliza de manera similar en la zona del invernadero. La familia Rüthwen-Jürgensen quiere un jardín de invierno para cultivar orquídeas y hace construir dos vitrinas transparentes, enganchadas a la fachada.



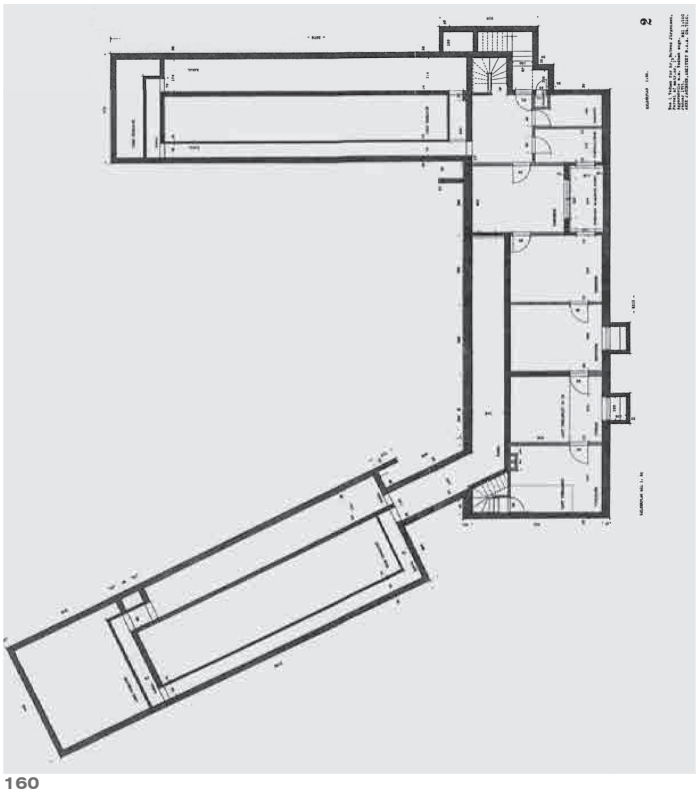
156

157

158

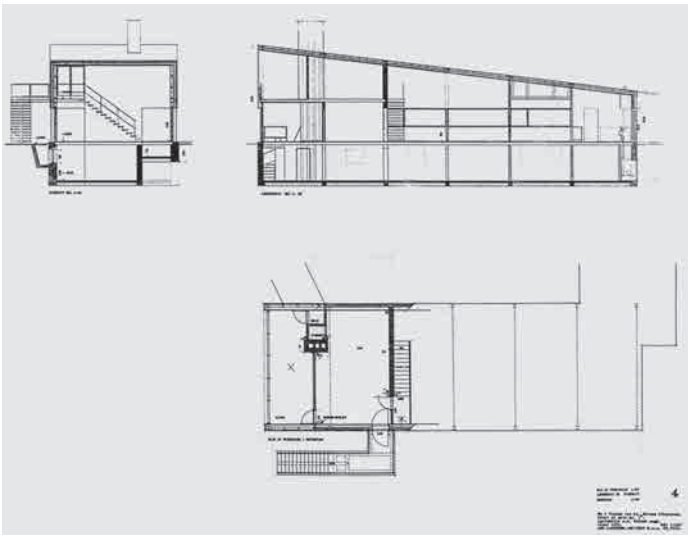


159

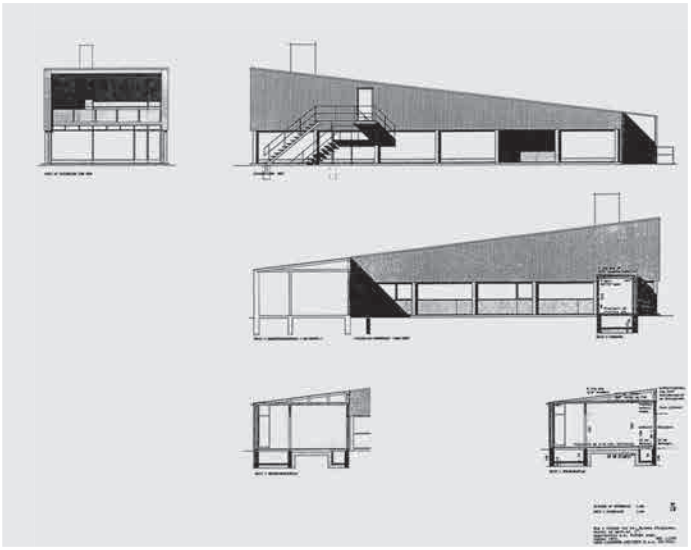


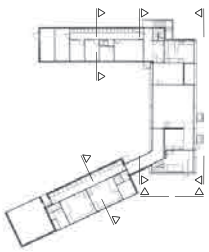
160

156. Làmina d'implantació a la parcel·la, gener 1955 (*538 Map9 Número 01*). **157.** Menjador (*Danmarks Kunstbibliotek*). **158.** Transparència de la sala d'estar cap al mar (*Danmarks Kunstbibliotek*). **159.** Làmina de la planta baixa (*538 Map9 Número 03*). **160.** Làmina de la planta soterrada (*538 Map9 Número 02*).

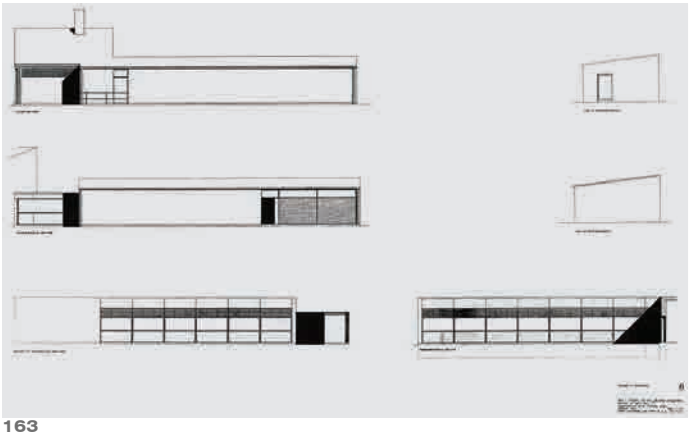


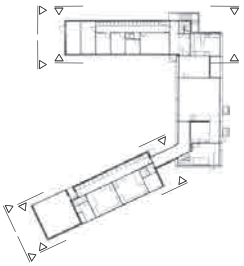
161





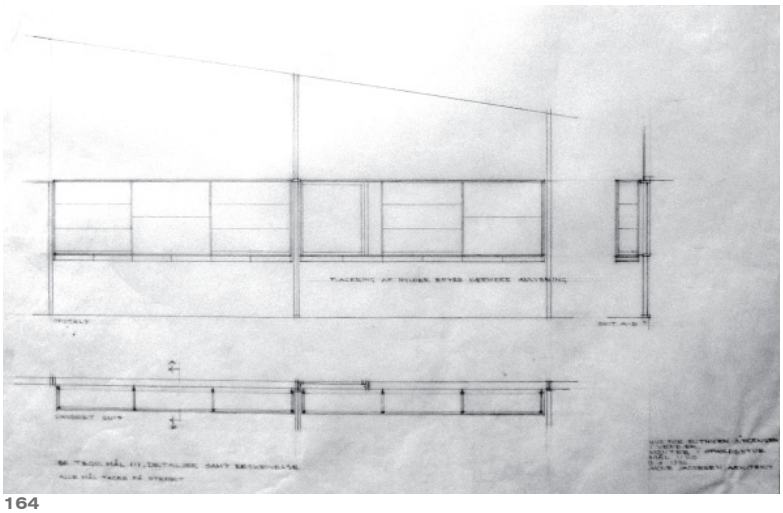
162





163

161. Làmina de la planta altell amb l'estudi i seccions pel cos principal (*538 Map9 Número 04*). **162.** Làmina amb tres façanes del cos principal i seccions transversals per les dues ales laterals (*538 Map9 Número 05*). **163.** Làmina de les façanes de les ales nord i sud (*538 Map9 Número 06*).



164

167

165

168

169

166

170

164. Vitrines de la sala d'estar i del menjador (*547 Map9a 18894 cz*). **165.** Visió del pati d'accés des de les vitrines (*Danmarks Kunstbibliotek*, feta el 1956). **166.** Sala de l'hivernacle (*Room 606*, 2003). **167.** Exposició a Helsingborg, 1953 (*Arne Jacobsen*, Faber, 1964). **168.** Casa Gertie Wandel, 1959-1960 (*Danmarks Kunstbibliotek*). **169.** Hotel Royal SAS, 1955-1960 (*Room 606*, 2003). **170.** Banc Nacional de Copenhaguen, 1961-1978 (*Danmarks Kunstbibliotek*).

El pavelló de l'Esprit Nouveau de Le Corbusier per a l'Exposició Internacional d'Arts Decoratives de París de 1925, que Jacobsen visita, li causa una enorme impressió. Sovint veu necessari apropiar-se de l'espai exterior en els seus projectes, fins que l'incorpora a l'interior. Un espai que sovint es converteix en un pati (interior o exterior, cobert o descobert), en un porxo, en una terrassa o en un hivernacle que encapsula una porció de naturalesa.

Jacobsen utilitza el recurs de la vitrina per emmagatzemar i mostrar objectes, artificials o naturals. En la Rüthwen-Jürgensen, la vitrina s'assimila a un moble expositiu diferent a les de l'hivernacle. A més, fa vitrines per exhibir objectes en un museu (concurs per al Museu Nacional de Klampenborg, 1928), en una exposició (Helsingborg, 1953) o en una casa unifamiliar (el moble del vestíbul de la casa Henriksen o la llibreria amb llar de foc de la Gertie Wandel). D'altra banda, fa vitrines que exposen plantes, com a l'Hotel Royal SAS, escola Nyager i Banc Nacional. En aquests casos, les caixes vidriades s'acompanyen d'il·luminació zenital que encara emfatitza més la intrusió d'un espai vegetal a l'interior. **(164-170)**

La Rüthwen-Jürgensen és un exemple de la passió de Jacobsen per les plantes, que el porta a dissenyar-ne fins a l'últim detall la localització dins i fora de l'habitatge. La seva pròpia casa a Charlottenlund (1929) ja preveu la presència de vegetació a tot el perímetre de la sala d'estar i també un petit espai al jardí per a diferents espècies. Posteriorment, projecta espais similars a la casa Friis (1930-1931), ajudat pel paisatgista C. Th. Sørensen, la Max Rothenborg (1931), la Brobjerg (1933-1934), la Helge Wandel (1934), la Thorvald Pedersen (1933-1938), la seva pròpia casa a Søholm I (1946-1950), etc. Durant la dècada de 1950 també es troben nombroses incursions de la natura a l'interior i a l'exterior, com en la casa Edwin Jensen, les cases a Hansaviertel i la casa Gertie Wandel. En aquests exemples, s'aposta per situar la vegetació protegida de la intempèrie, a prop de la llum i comunicada amb el jardí.

La façana sud de l'ala principal està concebuda com una testera totalment vidriada, molt similar a la façana sud-est de l'agrupació Søholm I. **(171)** La planta baixa correspon a l'hivernacle i la superior, a l'estudi, on un balcó profund permet prolongar aquesta estança a l'exterior. Les similituds entre les testeres al sud de la Rüthwen-Jürgensen i Søholm I són incontestables: transparència, posició propera de la xemeneia, coberta inclinada en el sentit longitudinal, balcó profund i posició privilegiada. La importància que tenen les vistes és tal que a Søholm I s'arrosseguen les sales comunes a la planta superior. El dormitori principal queda al nivell del jardí i la sala d'estar, al nivell superior. El cas de la Rüthwen-Jürgensen és diferent perquè la seva posició elevada respecte al nivell del mar dota tots els espais d'una visió privilegiada cap a la costa. **(172-173)**

De les tres ales que formen el projecte, aquesta és la més llarga i la més ampla (21,90 x 6,65 metres). Contràriament a les altres dues ales laterals, el sistema estructural està format només per pòrtics metàl·lics transversals, situats a la cara exterior de la façana. Aquesta decisió és motivada per la voluntat de mostrar un espai interior únic, definit per la gran coberta inclinada. La façana té una aparença transparent, tot i que són presents les particions de l'estructura i les fusteries. El ritme continu de la llum estructural proporciona un ordre visible, que s'emfatitza per la separació entre els pilars amb perfil HEB i el tancament vidriat. Es percep el gruix format per la fusteria i els pilars, que deixen palès el suport que necessita la gran coberta, formada per un pla inclinat i uns faldons que baixen i es manifesten des de l'interior.

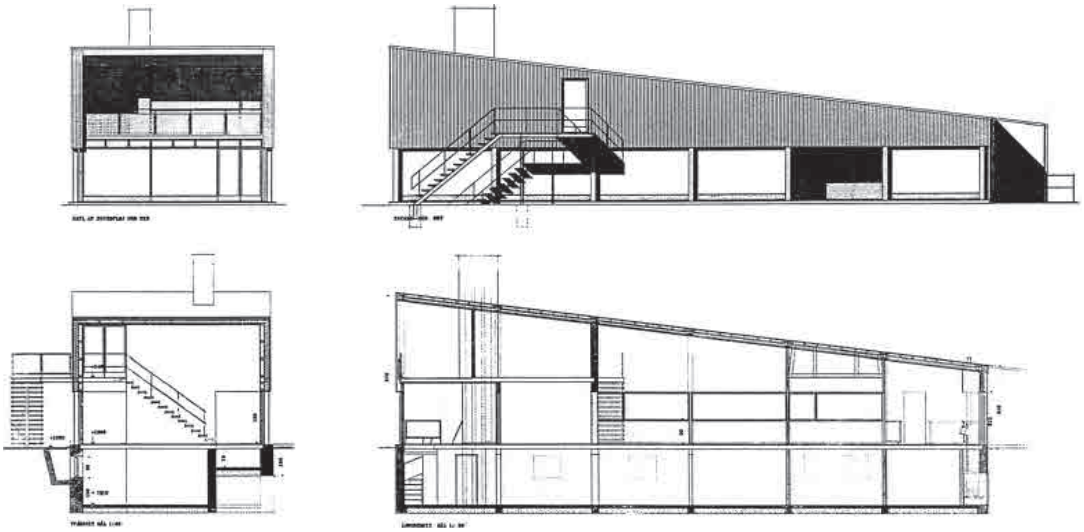
El pabellón del Esprit Nouveau de Le Corbusier para la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París de 1925, que Jacobsen visita, le causa una enorme impresión. A menudo ve necesario apropiarse del espacio exterior en sus proyectos, hasta que lo incorpora en el interior. Un espacio que a menudo se convierte en un patio (interior o exterior, cubierto o descubierto), en un porche, terraza o invernadero que captura una porción de naturaleza.

Jacobsen utiliza el recurso de la vitrina para almacenar y mostrar objetos, artificiales o naturales. En la Rüthwen-Jürgensen, la vitrina se asimila a un mueble expositivo distinto al invernadero. Hace vitrinas para exhibir objetos en un museo (concurso para el Museo Nacional de Klampenborg, 1928), en una exposición (Helsingborg, 1953) o en una casa (el mueble del vestíbulo de la casa Henriksen o la librería con chimenea de la Gertie Wandel). Por otro lado, hace vitrinas para plantas, como en el Hotel Royal SAS, la escuela Nyager y el Banco Nacional. En estos casos, las cajas se acompañan de iluminación cenital que enfatiza la intrusión de un espacio vegetal en el interior.

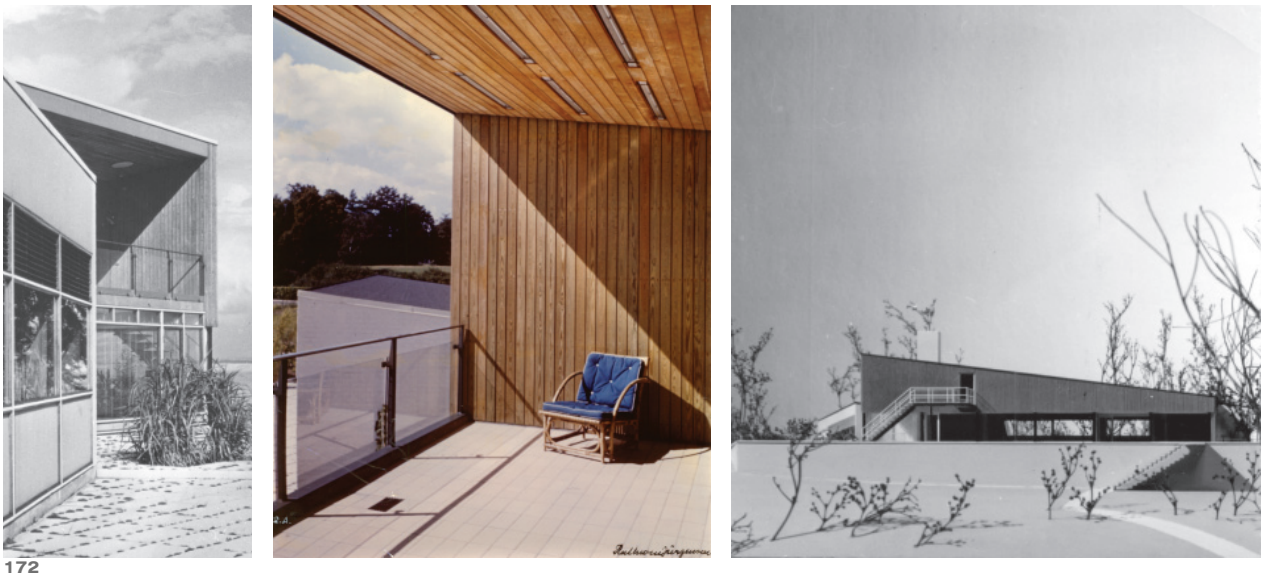
La Rüthwen-Jürgensen es un ejemplo de la pasión de Jacobsen por las plantas. Su propia casa en Charlottenlund (1929) ya prevé la presencia de vegetación en todo el perímetro de la sala de estar y un pequeño espacio en el jardín para distintas especies. Proyecta espacios similares en la casa Friis (1930-1931), ayudado por el paisajista C. Th. Sørensen, la Max Rothenborg (1931), la Brobjerg (1933-1934), la Helge Wandel (1934), la Thorvald Pedersen (1933-1938), su propia casa en Søholm I (1940-1946), etc. Durante la década de 1950 también se encuentran numerosas incursiones de la naturaleza en interior y exterior, como en la casa Jensen, en Hansaviertel y Gertie Wandel, donde sitúa la vegetación protegida de la intemperie, cerca de la luz y comunicada con el jardín.

La fachada sur del ala principal está concebida como un testero totalmente acristalado, muy similar a la fachada sudeste de la agrupación Søholm I. La planta baja corresponde al invernadero y la superior, al estudio, donde un balcón profundo permite prolongar esta estancia al exterior. Las similitudes entre los testeros al sur de la Rüthwen-Jürgensen y Søholm I son incontestables: transparencia, posición cercana de la chimenea, cubierta inclinada en el sentido longitudinal, balcón profundo y posición privilegiada. La importancia que tienen las vistas es tal que en Søholm I se arrastran las salas comunes a la planta superior. El dormitorio principal queda al nivel del jardín y la sala de estar, al nivel superior. En la Rüthwen-Jürgensen es diferente porque su posición elevada respecto el nivel del mar dota a todos los espacios de una visión privilegiada.

De las tres alas que forman el proyecto, ésta es la más larga y ancha (21,90 x 6,65 metros). Contrariamente a las otras dos, el sistema estructural es sólo de pórticos metálicos transversales, situados en la cara exterior de la fachada, para mostrar un espacio interior único, definido por la gran cubierta inclinada. La fachada se muestra transparente, a pesar que son presentes las particiones de la estructura y las carpinterías. El ritmo de la estructura proporciona un orden, que se enfatiza por la separación entre los pilares con perfil HEB y el vidrio. Se percibe el grueso formado por la carpintería y los pilares, que dejan patente el apoyo que necesita



171



172

173

171. Façanes i seccions de l'ala principal (*538 Map9 Número 04, 05*). **172.** Imatges de l'ala principal de la Rüthwen-Jürgensen (*Danmarks Kunstbibliotek*). **173.** Imatges de Søholm I comparables amb les de la Rüthwen-Jürgensen (*Danmarks Kunstbibliotek*).

L'estructura metàl·lica també serveix com a suport dels tancaments lleugers, tipus *balloon frame*, de les façanes est i oest. La primera franja d'1,95 metres només està formalitzada amb tancaments de vidre, mentre que, a la part superior, es troba un revestiment de taulons de fusta sobre una subestructura de llistons que segueix el pendent de la coberta. A l'interior també s'utilitza el revestiment de taulons vist al fals sostre, i enguixat i pintat de color blanc a les parets, en contrast amb els colors d'alguns tancaments pintats de groc, blau o verd. **(171)**

Queda poca informació del tractament de colors a l'interior de les cases. Com a norma general, Jacobsen acostuma a optar per pintar de blanc els interiors i destacar només alguna paret acolorint-la d'un to fosc, si pretén donar sensació de recolliment (com el passadís de la Rüthwen-Jürgensen o el menjador de la Leo Henriksen), o d'un to clar, per destacar i donar llum a un espai (com els envans de les sales d'estar de la Rüthwen-Jürgensen o el vestíbul de la Leo Henriksen).

En la memòria s'expliquen els materials utilitzats en la construcció d'aquesta part de la l'habitatge: "Aquest volum principal està construït mitjançant un entramat metàl·lic de ferro, revestit amb taulons de fusta i dues capes d'aïllament. Els taulons interiors estan enguixats i els exteriors, protegits amb impregnacions de sals."[78] Finalment, la coberta està formada per una subestructura de llistons de fusta sobre la qual es claven unes xapes metàl·liques de color fosc i d'acabat llis. La recollida d'aigua es resol amb baixants situats a les façanes nord. **(172)**

Una part de l'ala principal s'ocupa al soterrani per ubicar-hi diverses estances de servei i emmagatzematge. El soterrani, amb uns 130 m^2, és accessible des de dues escales interiors, col·locades als extrems de la planta, i des d'una escala exterior que només dóna accés a una cambra de recollida d'escombraries, a sota de la cuina. **(160)** El programa previst per al soterrani està format per bodega (*vinkælder*), sala de la caldera (*fyrrum*), traster (*depotrum*), sala per eixugar la roba (*tørrerum*), bugaderia (*vaskerum*), rebost (*viktualierum*) i magatzem (*magasin*).

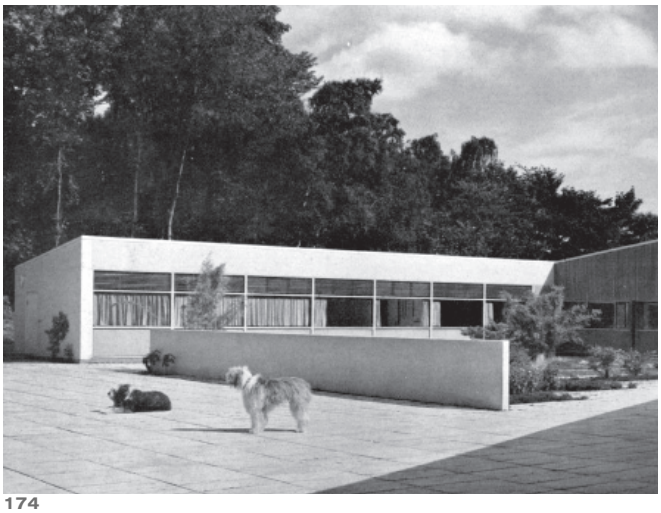
L'itinerari cap a l'ala nord, de 120 m^2, porta a les habitacions dels fills, convidats, servei, i a un magatzem de bicicletes. Totes aquestes habitacions s'obren al sud i, en conseqüència, al pati, en contraposició al passadís opac que dóna al nord, il·luminat a través de tres claraboies. La façana nord és opaca i està formada per un tancament de doble mur de fàbrica de maó, de 30 centímetres de gruix, pintat de blanc. En canvi, la façana sud està encarada al pati i és transparent i vidriada.

El detall previst per a la secció d'aquesta façana sud, preveu cinc franges de materials i mides diferents. La primera és un petit sòcol de formigó reculat pintat de blanc, que permet crear una línia d'ombra arran de terra i protegir l'interior. A continuació, un ampit de 89 centímetres de plafó de tipus sandvitx amb aïllament i acabat vidriat verd fosc; una obertura transparent de 106 centímetres; una reixa de 64 centímetres, com a element de ventilació, i, finalment, 50 centímetres d'aplacat de fusta pintat de blanc. Aquesta última part amaga la jàssera de fusta inclinada que dóna el pendent de coberta. La tripartició d'ampit, obertura i reixa està modulada i emmarcada per uns perfils metàl·lics que es repeteixen cada 2,40 metres. De fet, aquesta tipologia de façana s'utilitza en una infinitat de projectes que, segons les necessitats, les mides de les parts varien, amb ampits que van des de 25 centímetres fins a 1 metre.[79] **(174-175)**

78. JACOBSEN, Arne. "Hus i Vedbæk". op. cit. (Traducció de l'autora).

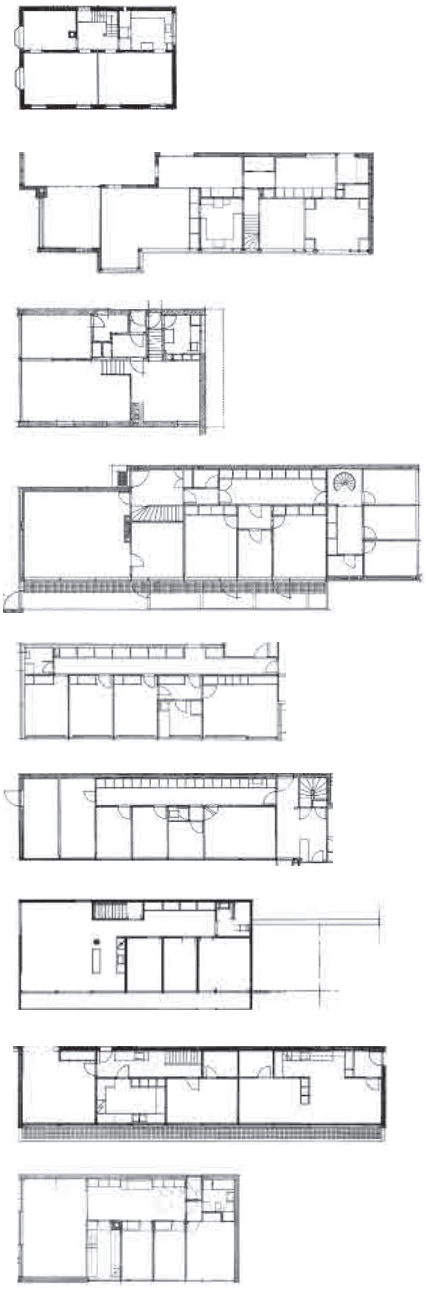
79. Alguns exemples on es troba aquest detall de façana són les cases Søholm III, Jespersen & Søn, Carlsminde, Hallas Møller, Engelbredt, Hansaviertel, Jensen, Siesby o Gertie Wandel.

la cubierta, formada por un plano inclinado y unos faldones que bajan y se manifiestan desde el interior.
La estructura metálica también sirve como apoyo de los cerramientos ligeros, tipo *balloon frame*, de las fachadas este y oeste. La primera franja de 1,95 metros es un cerramiento de vidrio, mientras que, en la parte superior, se encuentra un revestimiento de tablones de madera sobre una subestructura de listones que sigue la pendiente de la cubierta. En el interior también se utiliza el revestimiento de tablones visto en el falso techo, y escayolado y pintado de color blanco en las paredes, en contraste con los colores de algunos cerramientos pintados de amarillo, azul o verde.
Queda poca información de los colores del interior de las casas. Como norma general, Jacobsen opta por pintar de blanco los interiores y destacar sólo alguna pared coloreándola de un tono oscuro, si pretende dar sensación de recogimiento (como el pasillo de la Rüthwen-Jürgensen o el comedor de la Henriksen), o de un tono claro, para destacar y dar luz a un espacio (como los tabiques de las salas de estar de la Rüthwen-Jürgensen o el vestíbulo de la Henriksen).
En la memoria se explican los materiales utilizados en la construcción de esta ala: "Este volumen principal está construido mediante un entramado metálico de hierro, revestido con tablones de madera y dos capas de aislamiento. Los tablones interiores están escayolados y los exteriores, protegidos con impregnaciones de sales." Finalmente, la cubierta está formada por una subestructura de listones de madera sobre la cual se clavan unas chapas metálicas de color oscuro y acabado liso. La recogida de agua se resuelve con bajantes situados en las fachadas norte.
Una parte del ala principal se ocupa en el sótano para ubicar dependencias de servicio y almacenamiento. El sótano, con unos 130 m^2, es accesible desde dos escaleras, colocadas en los extremos de la planta, y desde una escalera exterior que sólo da a una cámara de recogida de basura, debajo de la cocina. El programa del sótano está formado por bodega (*vinkælder*), sala de caldera (*fyrrum*), trastero (*depotrum*), secadero de ropa (*tørrerum*), lavandería (*vaskerum*), despensa (*viktualierum*) y almacén (*magasin*).
El itinerario hacia el ala norte, de 120 m^2, lleva a las habitaciones de los hijos, invitados, servicio, y al almacén de bicicletas. Todas ellas se abren al sur y, en consecuencia, al patio, en contraposición al pasillo opaco que da al norte, iluminado por tres claraboyas. La fachada norte es opaca y está formada por un doble muro de fábrica de ladrillo, de 30 centímetros de grueso, pintado de blanco. En cambio, la fachada sur está encarada al patio y es transparente.
El detalle previsto para la sección de esta fachada sur, prevé cinco franjas de materiales y medidas diferentes. La primera es un pequeño zócalo de hormigón reculado pintado de blanco, que permite crear una línea de sombra a ras del suelo y proteger el interior. A continuación, un antepecho de 89 centímetros de plafón tipo sándwich con aislamiento y acabado acristalado verde oscuro; una apertura transparente de 106 centímetros; una reja de ventilación de 64 centímetros, y, finalmente, 50 centímetros de aplacado de madera pintado de blanco. Esta última parte esconde la jácena de madera inclinada que da la pendiente de cubierta. La tripartición de antepecho,



174

175



176

174. Façana al pati de l'ala nord (*Arne Jacobsen*, Faber, 1964). **175.** Façana a la terrassa de l'ala sud, amb l'ala principal al fons (*Danmarks Kunstbibliotek*). **176.** Comparació de les diferents crugies utilitzades en projectes de 1950, de la casa Møller a la Siesby, amb la casa Sigurd Wandel com a punt de partida (*Danmarks Kunstbibliotek*).

L'estructura de l'ala nord és mixta. El mur exterior de càrrega es combina amb els perfils metàl·lics laminats d'acer de la façana del pati. En el centre del volum es configuren dues crugies, on un mur d'obra separa el passadís dels dormitoris. Els pòrtics, que apareixen cada 2,40 metres, es col·loquen transversals a l'ala i es repeteixen set vegades fins que arriben a la intersecció amb el volum perpendicular on s'altera el ritme, just a l'entrada secundària. Per tant, l'estructura és una barreja entre un sistema de murs de càrrega (com en les seves primeres cases) i un sistema de pòrtics (més propi dels seus edificis públics). Resulta estranya la complexitat adoptada en les diferents solucions estructurals per una llum de 5,70 metres, relativament fàcil de cobrir, que acaba partida en dues crugies que obeeixen a la distribució. Així, el projecte té dues seccions estructurals, que responen a les qüestions programàtiques més que a les constructives. **(174)**

Molts dels projectes realitzats a la dècada de 1950 també mantenen aquesta distribució del programa en dues crugies funcionals i estructurals, de diferent mida.[80] Aquesta solució s'utilitza per a les àrees de dormitoris i serveis però no per a la sala d'estar, que ocupa una única crugia, suma de les dues més reduïdes. La crugia estreta va des d'1,80 fins a 3 metres als diferents projectes, en funció que només incorpori passadís i armaris, o també bany i cuina. La crugia ampla va dels 3 als 4,10 metres, i conté dormitoris i cuina quan és de grans dimensions. En alguns casos, la divisió entre les dues crugies no és tan fàcil d'identificar a causa de la seva complexitat. No es tracta d'un sol envà de divisió, sinó que pren força i es converteix en un element gruixut amb armaris i zona de pas. **(176)**

L'ala sud, amb 130 m^2, manté el mateix esquema distributiu de l'ala nord i pràcticament les mateixes mides, proporcions i sistema estructural, tot i que varia la col·locació respecte a l'ala principal, l'orientació i les vistes, perquè s'allunya del recorregut més públic. La secció que defineix l'ala és la mateixa, amb una estructura mixta formada pels mateixos elements i amb la mateixa disposició, excepte el gir del mur d'obra de fàbrica, que ressegueix la zona del garatge.

Aquesta ala, que es dedica als dormitoris dels pares, exigeix una certa independència i privacitat. L'ala s'inclina per dirigir els dormitoris a les bones vistes i per dirigir l'accés pel pati. Es repeteix l'esquema amb els dormitoris dels pares oberts a sud, passadís il·luminat pel sostre i mur opac de doble full, equipat amb armaris de paret, situat a nord. Com en l'ala nord, també hi ha una doble entrada: la principal, que uneix aquesta ala amb la L, i una altra, entre el garatge i les habitacions, que proporcionen una verdadera autonomia envers les altres ales. Des de l'entrada reculada es connecta el garatge amb el passadís, que conté el gran bany i els dos dormitoris separats. A més, aquesta ala conté, a l'altre extrem, un petit bany i un guarda-roba accessibles només des del vestíbul. **(175)**

En definitiva, la casa Rüthwen-Jürgensen s'explica des de l'encadenament espacial, que comença al carrer i arriba fins al cor de la sala d'estar. Una vegada es recorre el carrer d'entrada i es travessa el pati, l'itinerari es torna interior i troba en la successió d'espais de l'ala principal el punt de màxima tensió. El recorregut continua cap a l'exterior amb una terrassa, a continuació el jardí i al davant, la costa. Només un camí, format per petites lloses circulars que es fonen amb la gespa, condueix de la terrassa a la platja. Finalment, els arbres acaben de tancar el recinte de la propietat, alhora que el protegeixen del vent i de les vistes.

80. Com les cases Møller, Engelbredt, Hallas Møller, Kokfelt, Jensen i Siesby.

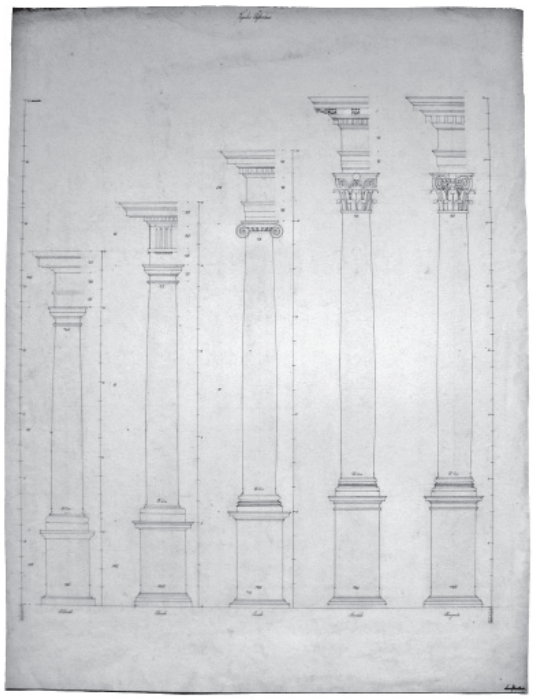
apertura y reja está modulada y enmarcada por unos perfiles metálicos que se repiten cada 2,40 metros. Esta fachada se utiliza en una infinidad de proyectos que, según las necesidades, las medidas varían, con antepechos desde 25 centímetros hasta 1 metro.

La estructura del ala norte es mixta. El muro exterior de carga se combina con perfiles metálicos laminados de acero en la fachada del patio. En el centro del volumen se configuran dos crujías, donde un muro de obra separa el pasillo de los dormitorios. Los pórticos, que aparecen cada 2,40 metros, se colocan transversales y se repiten siete veces hasta llegar a la intersección con el volumen perpendicular donde se altera el ritmo, justo en la entrada secundaria. Por lo tanto, la estructura es una mezcla entre un sistema de muros de carga (como en sus primeras casas) y un sistema de pórticos (más propio de sus edificios públicos). Resulta extraña la complejidad adoptada para una luz de 5,70 metros, relativamente fácil de cubrir, que acaba partida en dos crujías que obedecen a la distribución. Así, el proyecto tiene dos secciones estructurales, que responden a las cuestiones programáticas más que a las constructivas. Muchos proyectos realizados en 1950 mantienen esta distribución en dos crujías funcionales y estructurales, de distinta medida. Esta solución se utiliza para las áreas de dormitorio y servicio pero no para la sala de estar, que ocupa las dos crujías. La crujía estrecha va desde 1,80 hasta 3 metros en los distintos proyectos, en función que sólo incorpore pasillo y armarios, o también baño y cocina. La crujía ancha va de los 3 a los 4,10 metros, y contiene dormitorios y cocina cuando es de grandes dimensiones. En algunos casos, la división entre las dos crujías no es tan fácil de identificar debido a su complejidad. No se trata de un solo tabique de división, sino que toma fuerza y se convierte en un elemento grueso con armarios y zona de paso.

El ala sur, con 130 m^2, mantiene el mismo esquema distributivo del ala norte y prácticamente las mismas medidas, proporciones y sistema estructural, a pesar de que varía la colocación respecto al ala principal, la orientación y las vistas, porque se aleja del recorrido más público. La sección que define el ala es la misma, con una estructura mixta formada por los mismos elementos y con la misma disposición, excepto el giro del muro de obra de fábrica, que resigue el garaje.

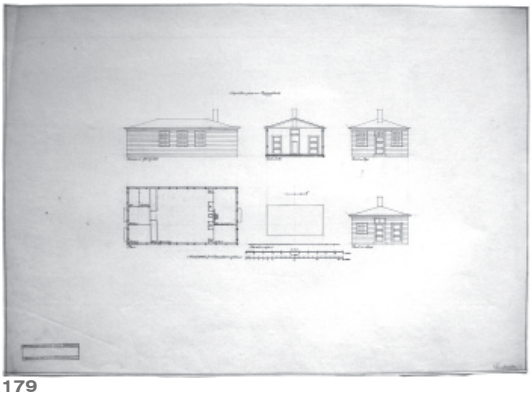
Esta ala, que se dedica a los dormitorios de los padres, exige una cierta independencia y privacidad. El ala se inclina a las buenas vistas y dirige el acceso por el patio. Se repite el esquema con los dormitorios de los padres abiertos al sur, pasillo iluminado por el techo y muro opaco de doble hoja, equipado con armarios empotrados, situado al norte. Como en el ala norte, también hay una doble entrada: la principal con el ala principal y otra entre garaje y habitaciones.

En definitiva, la casa Rüthwen-Jürgensen se explica desde el encadenamiento espacial, que empieza en la calle y llega hasta el corazón de la sala de estar. Una vez se recorre la calle y se atraviesa el patio, el itinerario se vuelve interior y encuentra en la sucesión de espacios el punto de máxima tensión. El recorrido continúa hacia el exterior con la terraza, el jardín y la costa. Un camino, formado por pequeñas losas circulares que se funden con el césped, conduce de la terraza a la playa. Finalmente, los árboles acaban de cerrar el recinto, protegiendo del viento y de las vistas.

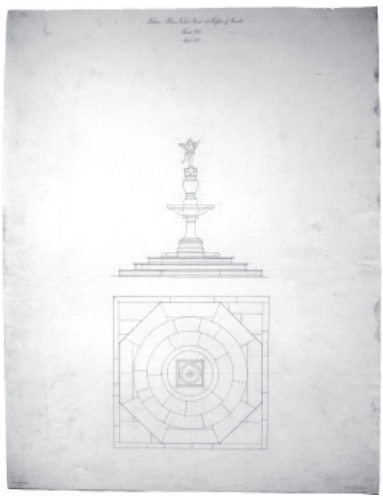


177

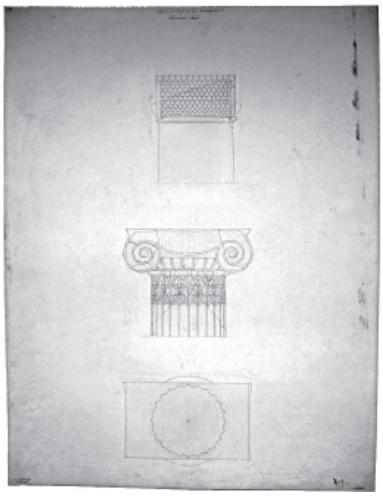
178



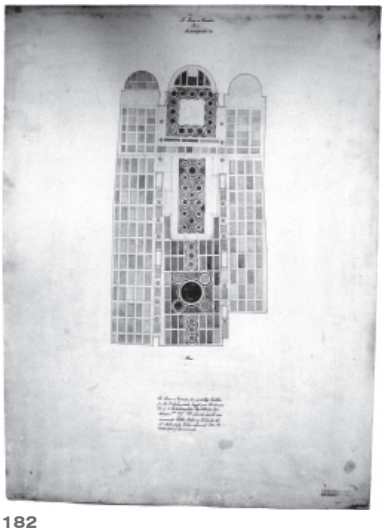
179



180



181



182

177. Làmina dels cinc ordres de Vignola, feta entre 1919 i 1920 (*540 Map3 22412 a*). **178.** Aquarel·la d'un fris, fet entre 1919 i 1920 (*540 Map3 22412 h*). **179.** Làmina amb una casa mínima per una assignatura de construcció, 1923 (*540 Map2 22394 b*). **180.** Font al pati del Palazzo Vecchio, Florència 1925 (*540 Map3 1344 a*). **181.** Capitell del temple de Locri, Nàpols 1925 (*540 Map3 1345 a*). **182.** Basílica de Santa Maria in Cosmedin, Roma 1925 (*540 Map2 1376 a*).

Referències a la tradició

El projecte de la casa Rüthwen-Jürgensen té diversos referents arquitectònics. En primer lloc, les obres prèvies de Jacobsen en entorns propers, especialment les Søholm i la Møller. Després, les arquitectures coetànies que admira i copia; un imaginari domèstic que abraça l'ortodòxia moderna nòrdica, la centreeuropea i l'americana. Si s'amplia aquesta visió apareix la tradició domèstica danesa, que està present en el projecte, potser de manera inconscient. En concret, dues construccions vernaculars les trobem a la base de les principals qüestions espacials que Jacobsen es planteja: la *casa llarga* i la *granja*.[81]

Per demostrar la importància que tenen per a Jacobsen les referències només cal remuntar-se als seus anys de formació. Llavors aprèn que per comprendre la naturalesa de l'arquitectura cal estudiar les obres i els referents clàssics. Entén que l'arquitectura és una tasca acumulativa en la qual les edificacions ancestrals tenen el mateix valor que les més contemporànies. Per tant, no és estrany que redibuixi alhora antics temples italians (Pæstum, 1953), santuaris grecs (Olympia, Atenes, 1962), places renaixentistes (Florència, 1949) o l'església de Ronchamp de Le Corbusier (1956).

Primer, com a estudiant a l'Escola Tècnica de Construcció, Jacobsen agafa experiència en el dibuix i es familiaritza amb tota una sèrie de referències arquitectòniques que marquen una determinada mirada a la tradició. Entre 1919 i 1920, a l'assignatura sobre temples (*Tempelklassen*), dibuixa les columnes de Vignola, capitells corintis, rosetons, fragments d'ornaments grecs i frisos de fulles d'acant. Més tard, comença amb assignatures de construcció i projectes. Entre aquestes assignatures, en destaca una de construcció, cursada el 1923, en la qual analitza una casa mínima amb un espai central i les estances als dos extrems, que recorda la sèrie de refugis d'estiu que Fisker projecta entre 1916 i 1918, provinents de l'espai de la *casa llarga*. **(177-179)**

Més tard, continua l'aprenentatge a l'Escola d'Arquitectura de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Copenhaguen. En aquesta escola s'estableix com a punt principal del programa docent estudiar i analitzar el patrimoni arquitectònic a través de la representació gràfica. Per educar la mirada, l'estudiant mesura, acota i redibuixa un gran nombre d'arquitectures cultes i populars. Cada estudiant acumula una col·lecció de dibuixos que configuren un catàleg personal de referències. El catàleg, més que una còpia de la realitat, és el resultat d'una anàlisi minuciosa que repercutirà en la pràctica de l'ofici un cop acabats els estudis.

Posteriorment, el 1925, fa durant tres mesos el *Grand Tour* per França i Itàlia amb els seus companys i el professor d'història Kay Gottlob com a responsable. Aquest viatge li descobreix la cultura clàssica mediterrània, que fins aleshores només ha pogut aprendre a través dels llibres. Dibuixa, pinta i fotografia la font situada al pati del Palazzo Vecchio, a Florència, amb l'escultura d'un àngel al capdamunt. També dibuixa a llapis el capitell del temple de Locri, a Nàpols; pinta amb aquarel·les el paviment de la basílica de Santa Maria in Cosmedin[82] a Roma i el detall d'un fragment d'un vell capitell amb les seves ombres. **(180-182)**

Aquest primer viatge iniciàtic al sud es repetirà sovint: 1928, 1937, 1949, 1953, 1955, 1956, 1962, com acostuma a passar amb els arquitectes nòrdics de la seva

81. Els conceptes de *casa llarga* i *granja escandinava* estan definits al capítol La tradició domèstica danesa.

82. GOTTLOB, Kay. "Akademiets Architekturskole". *Architekten*, 1926, XXVIII, pàgines 345-352.

Referencias a la tradición

El proyecto de la casa Rüthwen-Jürgensen tiene varios referentes arquitectónicos. En primer lugar, las obras previas de Jacobsen en entornos cercanos, especialmente las Søholm y la Møller. Después, las arquitecturas coetáneas que admira y copia; un imaginario doméstico que abraza la ortodoxia moderna nórdica, la centroeuropea y la americana. Si se amplía esta visión aparece la tradición doméstica danesa, que está presente en el proyecto, quizás de manera inconsciente. En concreto, dos construcciones vernaculares se encuentran en la base de las principales cuestiones espaciales que Jacobsen se plantea: la *casa larga* y la *granja*.

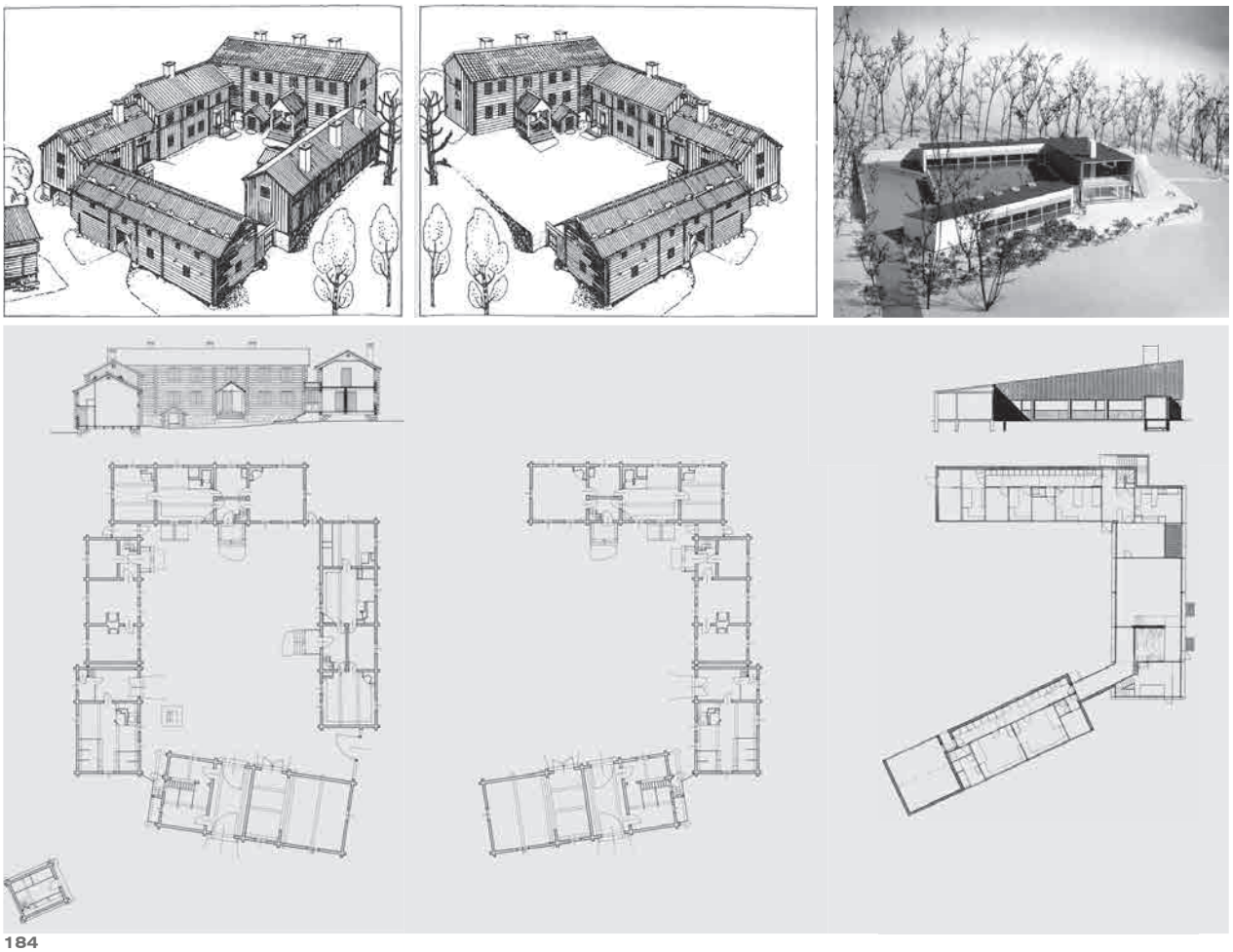
Para demostrar la importancia que tienen para Jacobsen las referencias sólo hay que remontarse a sus años de formación. Entonces aprende que para comprender la naturaleza de la arquitectura hay que estudiar las obras y los referentes clásicos. Entiende que la arquitectura es una tarea acumulativa en la cual las edificaciones ancestrales tienen el mismo valor que las más contemporáneas. Por lo tanto, no es extraño que redibuje a la vez antiguos templos italianos (Pæstum, 1953), santuarios griegos (Olympia, Atenas, 1962), plazas renacentistas (Florencia, 1949) o la iglesia de Ronchamp de Le Corbusier (1956).

Primero, como estudiante en la Escuela Técnica de Construcción, Jacobsen coge experiencia en el dibujo y se familiariza con toda una serie de referencias arquitectónicas que marcan una determinada mirada a la tradición. Entre 1919 y 1920, en la asignatura de templos (*Tempelklassen*), dibuja las columnas de Vignola, capiteles corintios, rosetones, fragmentos de ornamentos griegos y frisos de hojas de acanto. Más tarde, empieza con asignaturas de construcción y proyectos. Entre estas asignaturas, destaca una de construcción, de 1923, en la cual analiza una casa mínima con un espacio central y las salas en los extremos, que recuerda los refugios de verano que Fisker proyecta entre 1916 y 1918, provenientes del espacio de la *casa larga*.

Más tarde, continúa el aprendizaje en la Escuela de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de Copenhague. En esta escuela se establece como punto principal del programa docente estudiar y analizar el patrimonio arquitectónico a través de la representación gráfica. Para educar la mirada, el estudiante mide, acota y redibuja un gran número de arquitecturas cultas y populares. Cada estudiante acumula una colección de dibujos que configuran un catálogo personal de referencias. El catálogo, más que una copia de la realidad, es el resultado de un análisis minucioso que repercutirá en la práctica del oficio una vez acabados los estudios.

Posteriormente, en 1925, hace durante tres meses el *Grand Tour* por Francia e Italia con sus compañeros y su profesor de historia Kay Gottlob como responsable. Este viaje le descubre la cultura clásica mediterránea, que hasta entonces sólo ha podido aprender a través de los libros. Dibuja, pinta y fotografía la fuente situada en el patio del Palazzo Vecchio, en Florencia, con la escultura de un ángel en lo alto. También dibuja a lápiz el capitel del templo de Locri, en Nápoles; pinta con acuarelas el pavimento de la basílica de Santa Maria in Cosmedin en Roma y el detalle de un fragmento de un

183



184

183. Diverses aquarel·les fetes en viatges a Itàlia (Capri, Florència) i Suècia, 1937, 1949, 1945 (*Atlas: Arne Jacobsens akvareller*, 2002). **184.** Evolució de la granja a Delsbohof, Suècia principis del segle XIX (actualment al Museu a l'aire lliure de Skansen), a la casa Rüthwen-Jürgensen (Muntatge de l'autora; *Patios 5000 años de evolución desde la antigüedad hasta nuestros días*, 2004; *Arxiu Félix Solaguren-Beascoa*).

generació. En els viatges, Jacobsen pretén reconèixer el que és bell i les qualitats que el defineixen. Per això mesura els edificis, n'anota les mides i les recorda una vegada i una altra al seu despatx. Com ell mateix explica: "Quan viatjo dibuixo i pinto esbossos amb els quals és entretingut asseure's a treballar."[83] Aquelles llibretes plenes d'anotacions, de mesures, de relacions i de colors li serveixen per il·lustrar les pròpies obres i dotar-les de la justa proporció per acostar-les a la bellesa. Re-dibuixar, re-pensar, re-construir, re-fer és la fórmula d'estudiar i entendre el món. El seu mètode de treball és la constància i la perseverança per tal de trobar la forma idònia, la forma més bella. Com afirma Nils-Ole Lund sobre Jacobsen: "Els motius de l'arquitectura clàssica van desaparèixer a la dècada de 1930, però va sobreviure la idea que la moderació, la simplicitat i les belles proporcions eren les virtuts importants de l'arquitectura."[84] **(183)**

Aquests referents clàssics i tradicionals apareixen si es descompon la Rüthwen-Jürgensen en parts. S'estableixen llavors diferents relacions amb arquitectures properes, tant en el conjunt com en les parts. Per una banda, es pot fer una analogia parcial entre l'ala principal de la casa i l'arquetipus de *casa llarga*. Per altra banda, el conjunt s'assimila a un campament víking i a la *granja escandinava*, entesa com una agrupació de diferents volums articulats pels extrems al voltant d'un pati. **(184)**

Així, la configuració externa i interna de l'ala principal recorda tant la d'una *casa llarga* víking del segle x, la casa d'estiu *Léonie* de Fisker de 1917, com el projecte domèstic amb espai central que Jacobsen fa a l'Escola Tècnica el 1923. **(179)** L'organització de l'espai en una sola nau amb el foc al centre per proporcionar llum i escalfor roman a la base dels tres projectes. També s'han trobat alguns exemples de *cases llargues* en els quals el foc no se situa al centre, sinó desplaçat a un extrem de la nau, això sí, sempre acompanyat d'una sortida de fums a la coberta protegida de la pluja. Sobre aquest tipus d'espai interior Yago Bonet Correa explica el següent:

> Tenien una llar de foc al mig de la sala central i bancs al llarg dels murs, al mateix temps dos envans a mitja altura dividien l'espai en una llarga sala central amb dues antesales més petites als extrems, com el pronaos dels temples grecs o pródomos en els mégaron.[85]

Del concepte de *casa llarga*, per tant, no només se n'extreu la característica de proporció allargada, sinó també l'espai principal del qual depenen les altres estances. Aquest espai, la *sala central*, respon a una altra disposició espacial que Yago Bonet Correa anomena *espai del fum*, que defineix com "tot aquell espai arquitectònic molt alt o de doble altura, amb llum zenital, i que lliga una sèrie d'espais més petits".[86] Aquest espai es troba en alguns del projectes de Fisker i Jacobsen. Les cases d'estiueig de Fisker són idèntiques a les primeres construccions trobades a Trelleborg, on, en la part central, apareix *l'espai del fum* amb la resta de dependències al seu voltant. L'ala principal de la Rüthwen-Jürgensen permet comparar-la a un *espai del fum* perquè compleix les mateixes característiques: un sostre alt (que fins i tot permet un entresolat), una

83. NINKA. "Las nuevas ideas son siempre criticadas". A: *Arne Jacobsen*. Madrid: MOPT. op. cit., pàgina 70. (Traducció de l'autora).

84. LUND, Nils-Ole. "Arne Jacobsen". *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, op. cit., pàgina 69. (Adaptació de l'autora).

85. BONET CORREA, Yago. *La arquitectura del humo*. A Coruña: Ediciós do Castro, 1994. op. cit., pàgines 33-34. (Traducció de l'autora).

86. BONET CORREA, Yago. op. cit., pàgina 16. (Traducció de l'autora).

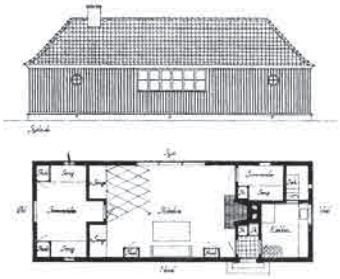
viejo capitel con sus sombras.

Este primer viaje iniciático al sur se repetirá a menudo: 1928, 1937, 1949, 1953, 1955, 1956, 1962, cómo acostumbra a pasar con los arquitectos nórdicos de su generación. En los viajes, Jacobsen pretende reconocer lo que es bello y las calidades que lo definen. Por eso mide los edificios, anota las medidas y las recuerda una y otra vez en su despacho. Cómo él mismo explica: "Cuando viajo dibujo y pinto esbozos del viaje con los que es entretenido sentarse a trabajar." Aquellas libretas llenas de anotaciones, de medidas, de relaciones y de colores le sirven para ilustrar las propias obras y dotarlas de la justa proporción para acercarlas a la belleza. Re-dibujar, re-pensar, re-construir, re-hacer es la fórmula de estudiar y entender el mundo. Su método de trabajo es la constancia y la perseverancia para encontrar la forma idónea, la forma más bella. Cómo afirma Nils-Ole Lund sobre Jacobsen: "Los motivos de la arquitectura clásica desaparecieron en la década de 1930, pero sobrevivió la idea que la moderación, la simplicidad y las bellas proporciones eran las virtudes importantes de la arquitectura."

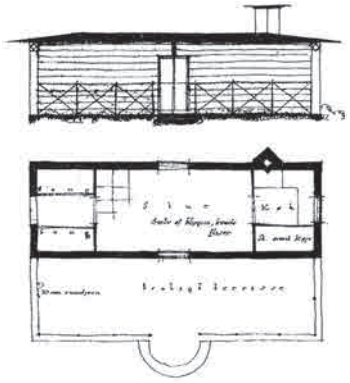
Estos referentes clásicos y tradicionales aparecen si se descompone la Rüthwen-Jürgensen en partes. Se establecen entonces diferentes relaciones con arquitecturas cercanas, tanto en el conjunto como en las partes. Por un lado, se puede hacer una analogía parcial entre el ala principal de la casa y el arquetipo de *casa larga*. Por otro lado, el conjunto se asimila a un campamento vikingo y a la *granja escandinava*, entendido como una agrupación de volúmenes articulados por los extremos alrededor de un patio.

Así, la configuración externa e interna del ala principal recuerda tanto la de una *casa larga* vikinga del siglo x, la casa de verano *Léonie* de Fisker de 1917, como el proyecto doméstico con espacio central que Jacobsen hace en la Escuela Técnica en 1923. La organización del espacio en una sola nave con el fuego en el centro para proporcionar luz y calor permanece en la base de los tres proyectos. También se han encontrado algunos ejemplos de *casas largas* en los que el fuego no se sitúa en el centro, sino desplazado a un extremo, eso sí, siempre acompañado de una salida de humos en la cubierta protegida de la lluvia. Sobre este tipo de espacio interior Yago Bonet Correa explica lo siguiente: *Tenían un hogar en el medio de la sala central y bancos a lo largo de los muros, al mismo tiempo dos tabiques a media altura dividían el espacio en una larga sala central con dos antesalas más pequeñas en los extremos como el Pronaos de los templos griegos o los Prodomos en los Megarones.*

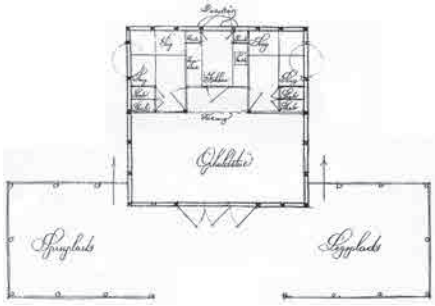
Del concepto de *casa larga*, por lo tanto, no sólo se extrae la característica de proporción alargada, sino también el espacio principal del cual dependen las otras estancias. Este espacio, la *sala central*, responde a otra disposición espacial que Yago Bonet Correa denomina *espacio del humo*, que define como "todo aquel espacio arquitectónico muy alto o de doble altura, con luz cenital, y que liga una serie de espacios más pequeños". Este espacio se encuentra en algunos proyectos de Fisker y Jacobsen. Las casas de veraneo de Fisker son idénticas a las primeras construcciones encontradas en Trelleborg, donde aparece el *espacio del humo* con el resto de dependencias a su alrededor.



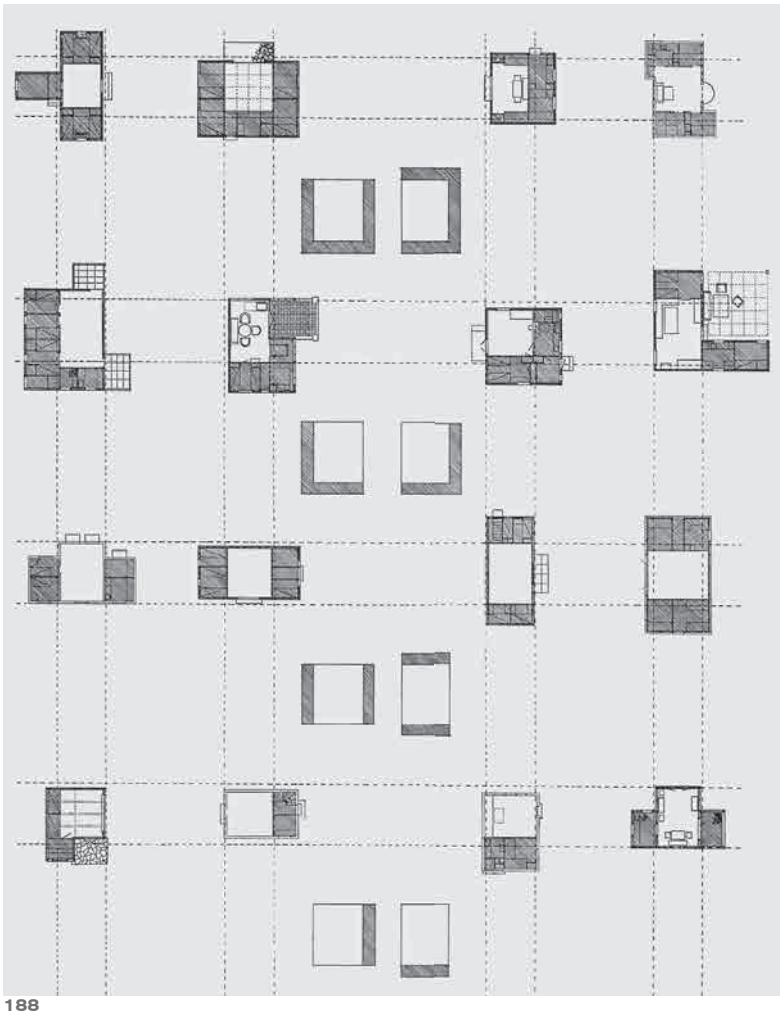
185



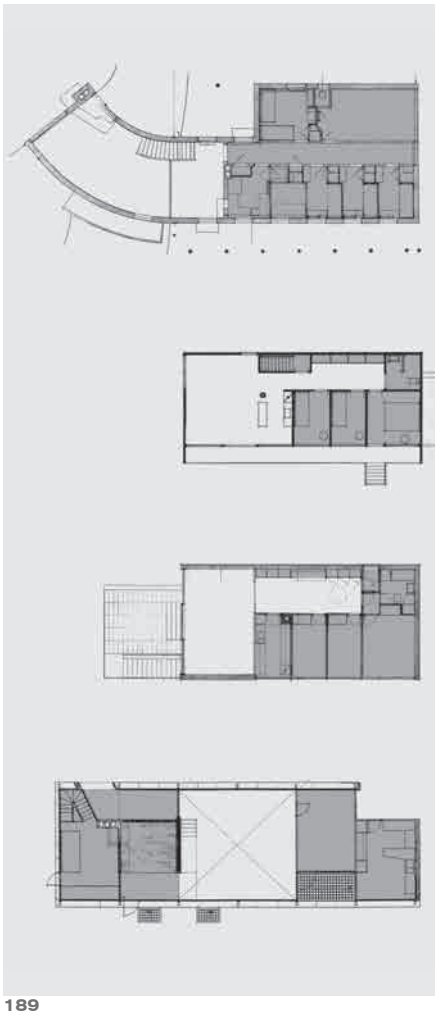
186



187



188



189

185. Proposta presentada per Hans Jørgen Kampmann al concurs de 1917, que queda en segona posició (*Ferie Hytten: Eget hus*, 1918). **186.** Una de les propostes presentades per Kay Fisker al concurs de 1917 (*Ferie Hytten: Eget hus*, 1918). **187.** Proposta presentada per Jacobsen i Flemming Lassen al concurs de 1928, en la que desplacen l'estança principal a un extrem i reivindiquen l'espai exterior com una prolongació de l'interior (*50 Sommerhuse*, 1928). **188.** Estudi de les tipologies presentades al concurs de pavellons d'estiu del diari *Politiken* de 1928 (*Arkitekten*, 1933). **189.** Selecció de diverses cases de Jacobsen amb *espai del fum* (Muntatge de l'autora).

llum zenital-lateral (que prové del balcó de l'estudi) i uns espais menors que es connecten amb la sala central (la cuina, el menjador, la sala de la xemeneia i l'hivernacle).

La *casa llarga*, com a tipus ancestral de casa danesa, no esdevé una realitat mesurable i tangible fins a la dècada de 1940 amb les excavacions que Poul Nørlund promou a Trelleborg. De fet, les excavacions comencen el 1934 i s'allarguen fins al 1941. Ni Fisker, ni Jacobsen, ni els seus companys poden tenir cap constància de la seva existència quan es presenten, a principis del segle XX, als concursos de les cases d'estiueig. **(185-188)**

Els arquitectes danesos de principis del segle XX només coneixen la casa tradicional a través de les *granges* conservades dels segles XVI i XVII, com a reflex de les primitives construccions víkings del segle X. També hi col·labora la cultura i la saviesa popular reproduïda, per exemple, en el poema anglosaxó Beowulf,[87] a través dels contes de Hans Christian Andersen o dels quadres de Vilhelm Hammershøi. Tot plegat configura una idea aproximada d'un espai concret que fins molts anys després no es defineix i s'identifica com a tipologia.

Jacobsen, personatge tangencial a les reflexions teòriques, no arriba a l'arquetipus espacial de la *casa llarga* estudiant la història, com Ferdinand Meldahl a meitat del segle XIX o Fisker a principis del segle XX, sinó a través de l'ofici. L'esquema de *casa llarga* es va repetint al llarg de la seva carrera. En les primeres cases, entre finals de la dècada de 1920 i la dècada de 1930, es comença a mostrar un incipient *espai del fum*, en el qual la peça de la sala d'estar és la que organitza la planta. De forma embrionària, aquesta peça es col·loca al centre, o en un extrem, rodejada de la resta d'estances i és el punt neuràlgic de la distribució, com s'observa a la casa Max Rothenborg (1931), Poul Munck (1933) o Helge Wandel (1934), entre d'altres.[88] Tot i les característiques distributives i la localització de la llar de foc, aquest espai principal no sempre és més alt.

Exemples molt més clars són el de la seva pròpia casa d'estiueig a Gudmindrup Lyng (1938) i la casa Ebbe Muck a Suècia (1945). En aquestes dues cases el model de partida es fa més visible, tant en la volumetria exterior com en l'espai interior, fins arribar als icònics pavellons de les cases Kokfelt i Siesby, on l'ancestral tipologia es fa palesa més per la proporció que per l'espai. Alguns dels projectes més complexos es poden entendre com a combinacions de diverses *cases llargues* que s'acosten al model de *granja escandinava*. A banda de la casa Rüthwen-Jürgensen, també les cases Engelbredt, Hallas Møller i Jensen són com diverses cases tipus Siesby agrupades. **(189)**

Jacobsen també recupera *l'espai del fum* en els interiors dels seus projectes de cases unifamiliars, tot i que en la majoria de casos passa a un extrem, com succeeix en alguns exemples de *cases llargues*. En la seva casa d'estiueig a Gudmindrup, en l'Ebbe Muck, en la Kokfelt i en la Siesby, hi segrega *l'espai del fum* i col·loca a l'extrem oposat les peces de dimensions reduïdes, com ara els dormitoris, la cuina i el bany. En aquests quatre casos es reconeix la tipologia de referència sobretot en l'espai interior, però Jacobsen projecta altres cases on

87. Poema èpic datat entre els segles VIII i XI, que descriu el *hall* o la sala del rei danès Heorot, dels Scyldings, que va servir per entendre l'espai interior de les cases llargues, juntament amb les excavacions posteriors.

88. Casa Fergo (1929-1930), J.J. Jarl (1931), projecte casa pati (1931), Grumstrup (1933), Vöhtz (1933), Brobjerg (1933-1934), Enhardt (1934), H.E. Holten (1934), Kenneth Elk (1935), Sørensen (1935), A.R. Christensen (1937), agrupació Caroline Amalievej (1945), etc.

El ala principal de la Rüthwen-Jürgensen permite compararla con un *espacio del humo* porque cumple las mismas características: un techo alto (que incluso permite un altillo), una luz cenital-lateral (que proviene del balcón del estudio) y unos espacios menores que se conectan con la sala central (cocina, comedor, sala de la chimenea e invernadero).

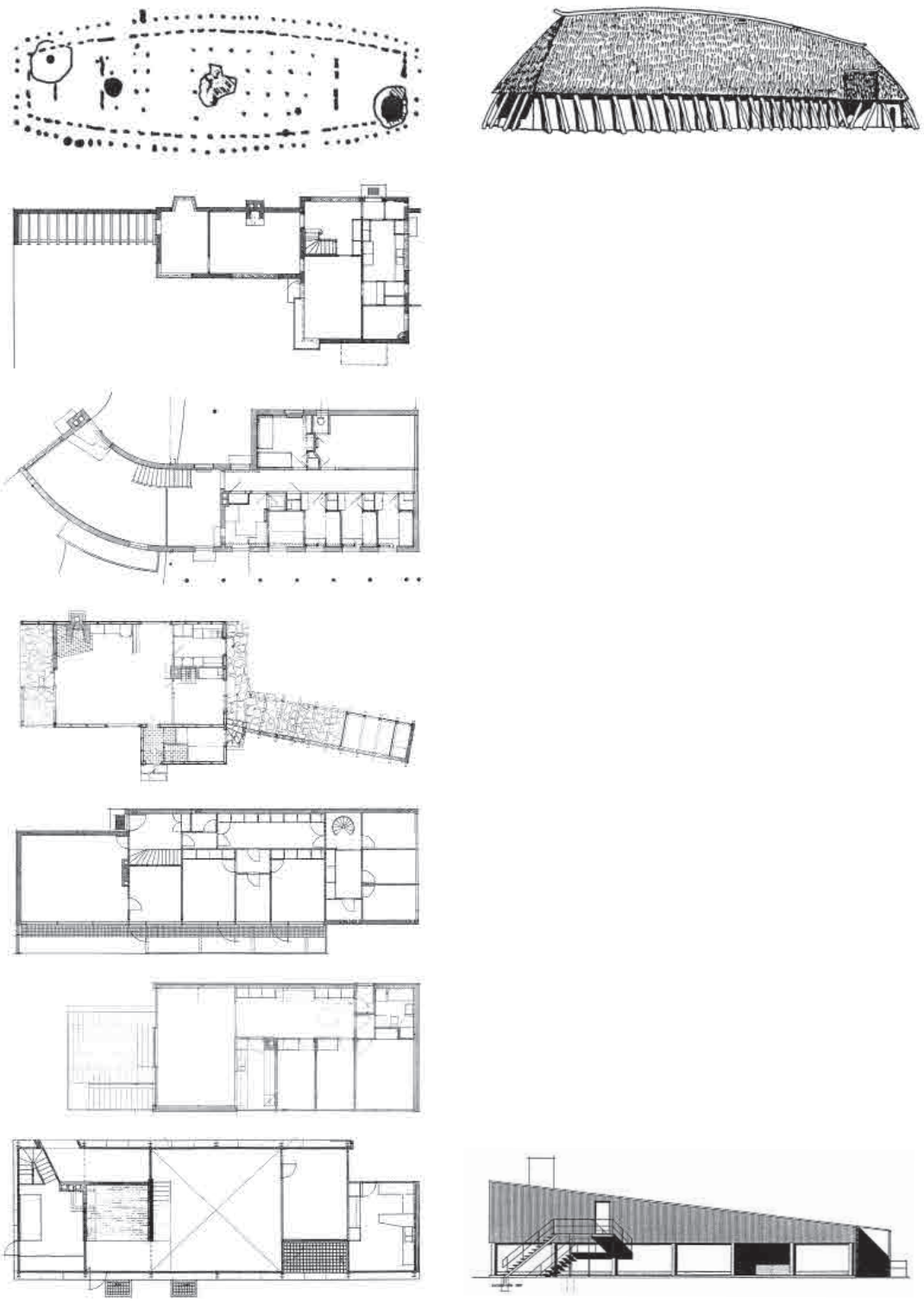
La *casa larga*, como tipo ancestral de casa danesa, no es una realidad medible y tangible hasta la década de 1940 con las excavaciones que Poul Nørlund promueve en Trelleborg. De hecho, las excavaciones empiezan en 1934 y se alargan hasta 1941. Ni Fisker, ni Jacobsen, ni sus compañeros pueden tener constancia de su existencia cuando se presentan, a principios del siglo XX, a los concursos de las casas de verano.

Los arquitectos daneses de principios del siglo XX sólo conocen la casa tradicional a través de las *granjas* conservadas de los siglos XVI y XVII, como reflejo de las construcciones vikingas del siglo X. También colabora la cultura y sabiduría popular reproducida, por ejemplo, en el poema anglosajón Beowulf, a través de los cuentos de Hans Christian Andersen o de los cuadros de Vilhelm Hammershøi. Todo ello configura una idea aproximada de un espacio que hasta muchos años después no se define y se identifica como tipología.

Jacobsen, personaje tangencial a las reflexiones teóricas, no llega al arquetipo espacial de *casa larga* estudiando la historia, como Ferdinand Meldahl en mitad del siglo XIX o Fisker a principios del XX, sino a través del oficio. El esquema de *casa larga* se va repitiendo a lo largo de su carrera. En las primeras casas, entre finales de la década de 1920 y la década de 1930, empieza a mostrar un incipiente *espacio del humo*, en el cual la sala de estar organiza la planta. De forma embrionaria, esta pieza se coloca en el centro, o en un extremo, rodeada del resto de estancias y es el punto neurálgico de la distribución, como se observa a la casa Max Rothenborg (1931), Poul Munck (1933) o Helge Wandel (1934), entre otras. A pesar de las características distributivas y la posición del hogar, este espacio principal no siempre es más alto.

Ejemplos mucho más claros son el de su propia casa de verano en Gudmindrup Lyng (1938) y la casa Ebbe Muck en Suecia (1945). En estas dos casas el modelo de partida se hace más visible, tanto en la volumetría exterior como en el espacio interior, hasta llegar a los icónicos pabellones de las casas Kokfelt y Siesby, donde la ancestral tipología se hace patente más por la proporción que por el espacio. Algunos de los proyectos más complejos se pueden entender como combinaciones de varias *casas largas* que se acercan a una *granja escandinava*. Además de la Rüthwen-Jürgensen, también la Engelbredt, Hallas Møller y Jensen son diversas casas Siesby agrupadas.

Jacobsen también recupera el *espacio del humo* en los interiores de sus proyectos de casas unifamiliares, a pesar de que en la mayoría de casos pasa a un extremo, como sucede en algunos ejemplos de *casas largas*. En su casa de verano en Gudmindrup, Ebbe Muck, Kokfelt y Siesby, segrega el *espacio del humo* y coloca al extremo opuesto las piezas de dimensiones reducidas, como los dormitorios, la cocina y el baño. En estos cuatro casos se reconoce la tipología de referencia sobre todo en el espacio interior, pero Jacobsen proyecta otras casas donde el *espacio del*



190

190. Similituds entre la *casa llarga* i algunes cases de Jacobsen: reconstrucció en planta i façana d'una *casa llarga* de Trelleborg (*Arquitectura del humo*, 1994); casa Poul Munck, 1933 (*Arkitekten*, 1933); casa d'estiu a Gudmindrup, 1938 (*Arkitekten Arne Jacobsen*, Pedersen, 1954); casa Ebbe Munck, 1945 (*545 Map10 18875 p*); casa Engelbredt, 1954 (*547 Map10 18892 q*); casa Erik Siesby, 1957 (*542 Map6 16849 e*); planta i façana del volum principal de la casa Rüthwen-Jürgensen, 1954-1957 (*538 Map9 Número 03*).

l'espai del fum desapareix i queda només com a pura distribució. **(189-190)**

La casa que Jacobsen es construeix a Gudmindrup reinterpreta la tipologia de *casa llarga* i la divideix en dues parts. Una part conté les dependències privades i l'altra, amb el sostre més elevat i a dos nivells diferents, conté les estances comunes. L'*espai del fum* de partida aquí es desdobla sota un mateix sostre. La sala d'estar s'aixeca, amb la xemeneia i les vistes més privilegiades, i el menjador, al nivell de la planta baixa, connecta amb l'accés, els dormitoris, la cuina, el bany i el garatge. Aquestes dues parts maclades responen a una determinada realitat funcional. Per una banda, el volum més baix té una proporció allargada i una coberta a dues aigües, que es prolonga i forma un gran porxo a l'est, per als dormitoris, i un de petit a l'oest, que senyala l'accés, just on es produeix la macla. Per l'altra, el volum alt adopta una posició corba que cerca la visualització de la costa oest. **(190)**

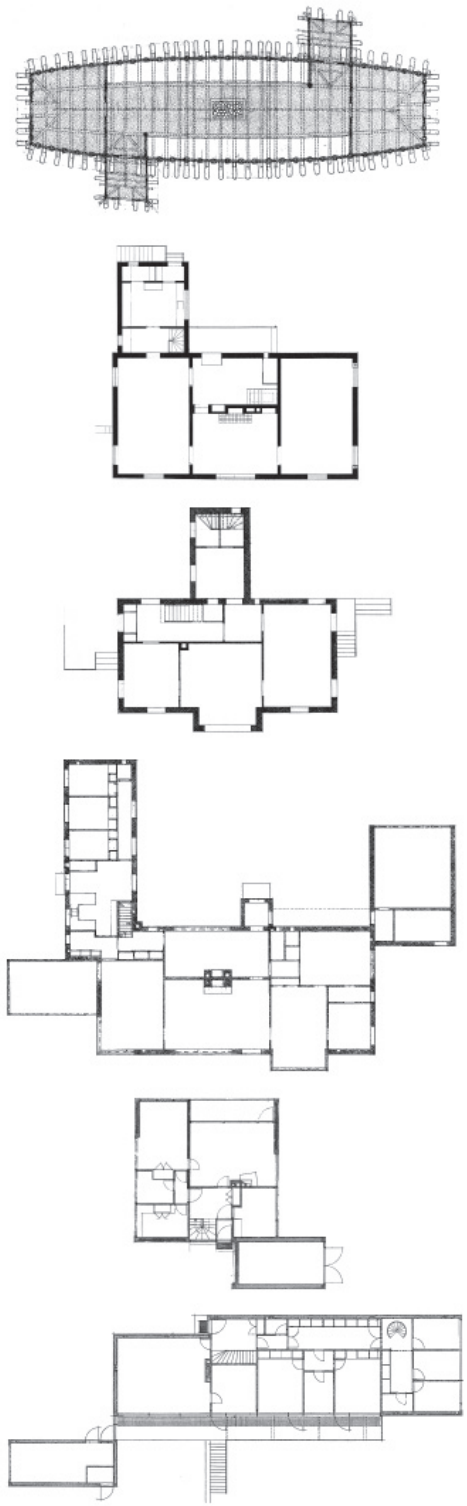
Així, la part comuna de la casa destaca de la resta per l'alçada i la geometria, que respon a la necessitat de buscar la llum i situar-se en el lloc idoni. Fins i tot, aquest volum es dota d'una sortida directa a l'exterior a través d'una rampa, feta amb llistons de fusta, amb un replà de considerables dimensions per estar-s'hi com en un balcó. Aquest element que relaciona la sala d'estar amb l'exterior, es recupera més tard a la Rüthwen-Jürgensen a l'escala i a la terrassa de l'estudi. D'aquesta manera, el volum que es retorça adopta unes característiques més properes a les d'una construcció rural que necessita trobar la seva posició en el lloc, una *granja*, que no pas a una *casa llarga* d'un campament víking, amb una estricta modulació indiferent a la localització, tot i que manté el mateix espai interior. Fent un exercici d'imaginació, la separació en dues parts de l'habitatge a Gudmindrup podria indicar que s'ha construït en etapes diferents, com una *granja* feta al llarg del temps, segons les necessitats.

La casa a Gudmindrup manté moltes similituds amb la casa Stennäs, que Asplund es construeix només un any abans. Per començar, les dues són cases d'estiueig projectades pels mateixos arquitectes. S'implanten al lloc de tal manera que es generen dos espais exteriors. La volumetria es col·loca en relació amb el terreny i configura dues cares ben diferenciades: una façana davantera i una de posterior. Les cases se situen perpendiculars als turons respectius i la part còncava de la volumetria configura un pati d'accés, ben diferent de la part convexa, que es projecta a l'entorn.

La volumetria dels dos projectes es fa a partir de dos volums, un amb *l'espai del fum* i l'altre amb les dependències més privades. El volum de dimensions més petites se separa de l'habitatge i l'interior s'organitza al voltant del foc. El disseny que els dos arquitectes plantegen de la llar de foc mostra la representativitat que li atorguen. Les dues llars estan associades a una zona d'estar, en un cas delimitada per una estora feta de maons que es transformen en banc i, en l'altre, lligada a un banc de fusta i a un gran finestral. D'aquesta manera, la relació que s'estableix entre les dues parts de la casa segueix, en ambdós exemples, les mateixes pautes dominades pel volum de la sala d'estar, que es retorça i s'inclina per assentar-se al terreny. L'orientació també coincideix, ja que *l'espai del fum* s'enfoca cap a sud-oest i els dormitoris, a l'est.

A banda de la similitud amb la proporció i l'espai interior, les cases unifamiliars de Jacobsen i les *cases llargues* agrupades tenen també semblances pel que fa a la disposició dels accessos i la configuració d'un davant i d'un darrere. Jacobsen

humo desaparece y queda sólo como pura distribución.
La casa que Jacobsen se construye en Gudmindrup reinterpreta la tipología de *casa larga* y la divide en dos partes. Una parte contiene las dependencias privadas y la otra, con el techo más elevado y a dos niveles diferentes, contiene las estancias comunes. El *espacio del humo* de partida aquí se desdobla bajo un mismo techo. La sala de estar se levanta, con la chimenea y las vistas más privilegiadas, y el comedor, al nivel de la planta baja, conecta con el acceso, dormitorios, cocina, baño y garaje. Estas dos partes macladas responden a una determinada realidad funcional. Por un lado, el volumen más bajo tiene una proporción alargada y una cubierta a dos aguas, que se prolonga y forma un gran porche al este, para los dormitorios, y uno de pequeño al oeste, que señala el acceso, justo donde se produce la macla. Por el otro, el volumen alto adopta una posición curva que busca la visualización de la costa oeste.
Así, la parte común de la casa destaca del resto por la altura y la geometría, que responde a la necesidad de buscar la luz y situarse en el lugar idóneo. Incluso, se dota a este volumen de una salida directa al exterior a través de una rampa, hecha con listones de madera, con un rellano de considerables dimensiones para poder estar como en un balcón. Este elemento que relaciona la sala de estar con el exterior, se recupera más tarde en la Rüthwen-Jürgensen, en la escalera y en la terraza del estudio. De este modo, el volumen que se tuerce adopta unas características más cercanas a las de una construcción rural que necesita encontrar su posición, como una *granja* y no una *casa larga* de un campamento vikingo, con una estricta modulación indiferente a la localización, a pesar de que mantiene el mismo espacio interior. Haciendo un ejercicio de imaginación, la separación en dos partes de la vivienda en Gudmindrup podría indicar que se ha construido en etapas diferentes, como una *granja* hecha a lo largo del tiempo, según las necesidades.
La casa en Gudmindrup mantiene muchas similitudes con la casa Stennäs, que Asplund se construye sólo un año antes. Para empezar, las dos son casas de verano proyectadas por los mismos arquitectos. Se implantan en el lugar de tal manera que se generan dos espacios exteriores. La volumetría se coloca en relación con el terreno y configura dos caras muy diferenciadas: una fachada delantera y una posterior. Las casas se sitúan perpendiculares a los montículos respectivos y la parte cóncava de la volumetría configura un patio de acceso, muy diferente a la parte convexa, que se proyecta al entorno.
La volumetría de los dos proyectos se hace a partir de dos volúmenes, uno con el *espacio del humo* y el otro con las dependencias más privadas. El volumen de dimensiones más pequeñas se separa de la vivienda y el interior se organiza alrededor del fuego. El diseño que los dos arquitectos plantean del hogar muestra la representatividad que le otorgan. Los dos hogares están asociadas a una zona de estar, en un caso delimitada por una alfombra hecha de ladrillos que se transforman en banco y, en el otro, ligada a un banco de madera y a un gran ventanal. De este modo, la relación que se establece entre las dos partes de la casa sigue, en ambos ejemplos, las mismas pautas dominadas por el volumen de la sala de estar, que se tuerce y se inclina



191

191. Similituds entre els accessos de la *casa llarga* i els de les cases de Jacobsen: reconstrucció d'una *casa llarga* de Fyrkat feta per Holger Schmidt i Olaf Olsen, 1963 (*Building customs in viking age Denmark*, 1994); casa Steensen, 1927 (*548 Map5 18937 a*); casa E. Aabling-Thomsen, 1928 (*545 Map11 18860 b*); casa Max Rothenborg, 1931 (*547 Map13 18900 i*); casa Upton-Hansen, 1953 (*545 Map4 ad 19001 g*): projecte Engelbredt, 1954 (*547 Map10 18892 q*).

incorpora moltes vegades un petit volum annex que ajuda a entrar a la casa, alhora que estableix la separació entre una zona d'accés i una altra enjardinada, més privada, que es relaciona amb la sala d'estar. Aquesta estratègia d'articular diversos volums és una de les que defineix la seva obra domèstica. Comença per juxtaposar o maclar el volum principal amb un de secundari, per afegir-hi tot seguit altres volums. La casa Steensen (1927) i l'Aabling-Thomsen (1928) són les primeres on s'afegeix un volum que porta a l'accés.

Posteriorment, la casa J.J. Jarl (1931), la Max Rothenborg (1931), la Grumstrup (1933) o la Brobjerg (1933-1934) estan formades per un conjunt de volums articulats al principal. Les diverses volumetries configuren entre l'habitatge i l'entorn una àrea d'accés i una d'íntima relació entre la sala d'estar i el jardí. Molt sovint, un dels volums secundaris és el garatge, com passa en els quatre exemples anteriors i en d'altres de posteriors, com les cases Upton-Hansen (1953) i Engelbredt (1954). En canvi, no és tan habitual que un dels volums sigui pròpiament l'entrada. Passa en comptades ocasions, com en la casa Max Rothenborg, en la Brobjerg i en la Rüthwen-Jürgensen. En els dos primers casos, un petit volum sobresurt i remarca l'accés, de forma similar a la manera com s'accedeix a les *cases llargues*; en la Rüthwen-Jürgensen apareix reculat. **(191)**

L'accés a les *cases llargues* és un punt incert només deduïble de les traces dels diferents campaments víkings. Mentre que les mides, les proporcions, el sistema constructiu, els materials i els detalls es mantenen en totes aquestes construccions, les entrades no segueixen un patró comú. En la majoria d'exemples s'observa una discontinuïtat entre els troncs que formen la façana, per on se suposa que es produïa l'accés. En una *casa llarga* es pot trobar una, dues i fins a quatre interrupcions, mai encarades i normalment dues als extrems i dues a les façanes longitudinals. Però en el campament de Fyrkat, i excepcionalment en una de les cases de Trelleborg, les entrades es fan per un petit volum afegit, com en la casa Max Rothenborg i Brobjerg.

La reconstrucció que fa l'arquitecte Holger Schmidt amb Olaf Olsen d'una casa de Fyrkat, el 1963, supera la reconstrucció anterior de Schultz de 1941 i aporta noves dades sobre el sistema constructiu, les columnes perimetrals i l'accés. Els dos accessos pels extrems de l'el·lipse es mantenen, mentre que els dos que es produïen a les façanes longitudinals guanyen presència. En alguns casos, l'accés pel pati és més gran que l'accés posterior, però normalment són dos cossos petits i baixets afegits al principal que creen un tallavents, solució lògica en aquestes latituds. Per tant, en les *cases llargues* ja apareix un doble sistema d'accés: un amb la incorporació d'un petit volum afegit a la façana exterior i un altre, més ampli, a la façana que dóna a l'interior del pati. Aquesta cara diferenciada també la recupera Jacobsen en la Rüthwen-Jürgensen.

El recorregut que s'estableix, des de l'exterior del campament fins als espais interiors, també es pot comparar al que hi ha a la Rüthwen-Jürgensen. La successió de "capes" fins a arribar a l'espai domèstic més íntim és un recurs utilitzat en els dos exemples. Primer es travessa el recinte fortificat en forma de muralla circular, accessible des de quatre punts. Una vegada dins el recinte, el recorregut continua pels dos carrers perpendiculars, on els accessos es mostren més discrets i amagats. Els accessos que no donen als dos carrers principals són més grans. Una vegada s'entra per un d'aquests accessos s'arriba a l'interior domèstic i després es finalitza l'itinerari al pati interior de cada quadrant. Aquest espai seria l'equivalent a la terrassa de la Rüthwen-Jürgensen, tot i que amb un

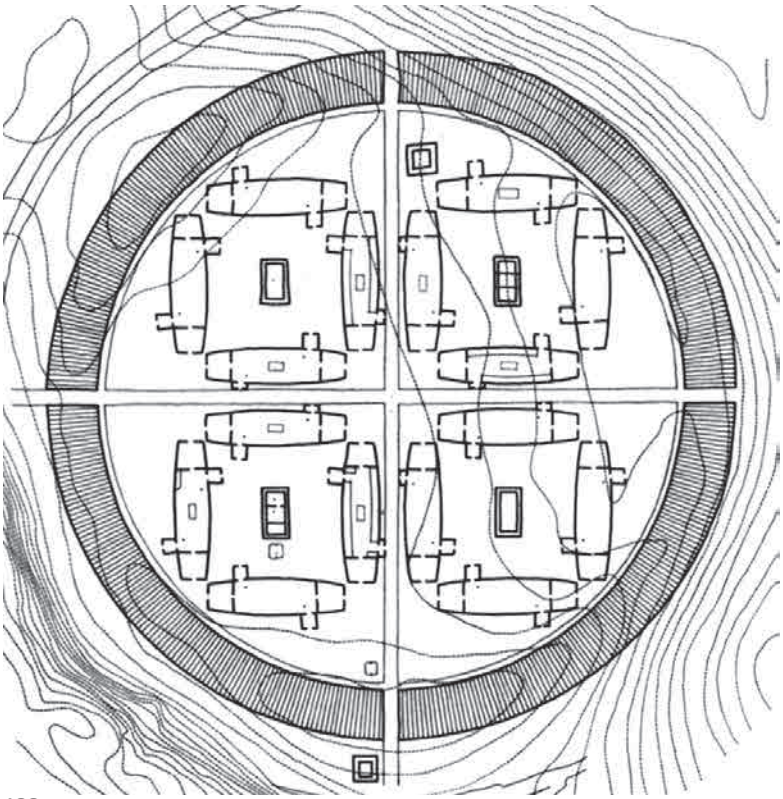
para asentarse en el terreno. La orientación también coincide, puesto que el *espacio del humo* se enfoca hacia suroeste y los dormitorios, al este.

Además de la similitud con la proporción y el espacio interior, las casas unifamiliares de Jacobsen y las *casas largas* agrupadas tienen también parecidos en cuanto a la disposición de los accesos y la configuración de un delante y de un detrás. Jacobsen incorpora muchas veces un pequeño volumen anexo que ayuda a entrar en la casa, a la vez que establece la separación entre una zona de acceso y otra ajardinada, más privada, que se relaciona con la sala de estar. Esta estrategia de articular varios volúmenes es una de las que define su obra doméstica. Empieza por yuxtaponer o maclar el volumen principal con uno de secundario, para añadir a continuación otros volúmenes. La casa Steensen (1927) y la Aabling-Thomsen (1928) son las primeras donde se añade un volumen que lleva al acceso.

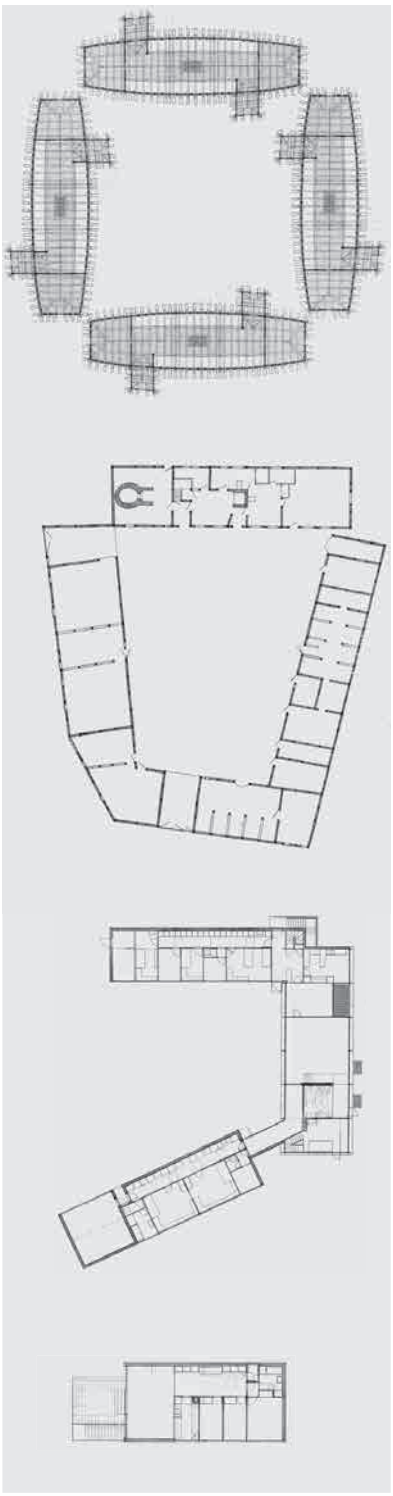
Posteriormente, la casa Jarl (1931), Max Rothenborg (1931), Grumstrup (1933) o Brobjerg (1933-1934) están formadas por un conjunto de volúmenes articulados al principal. Las diversas volumetrías configuran entre la vivienda y el entorno un área de acceso y una de íntima relación entre la sala de estar y el jardín. Muy a menudo, uno de los volúmenes secundarios es el garaje, como pasa en los cuatro ejemplos anteriores y en otros de posteriores, como las casas Upton-Hansen (1953) y Engelbredt (1954). En cambio, no es tan habitual que uno de los volúmenes sea propiamente la entrada. Pasa en contadas ocasiones, como en las casas Max Rothenborg, Brobjerg y Rüthwen-Jürgensen. En los dos primeros casos, un pequeño volumen sobresale y remarca el acceso, de forma similar a la manera como se accede en las *casas largas*; en la Rüthwen-Jürgensen aparece reculado.

El acceso a las *casas largas* es un punto incierto sólo deducible de las trazas de los campamentos vikingos. Mientras que las medidas, las proporciones, el sistema constructivo, los materiales y los detalles se mantienen en todas estas construcciones, las entradas no siguen un patrón común. En la mayoría se observa una discontinuidad entre los troncos que forman la fachada, por donde se supone que se producía el acceso. En una *casa larga* se puede encontrar una, dos y hasta cuatro interrupciones, nunca encaradas y normalmente dos en los extremos y dos en las fachadas longitudinales. Pero en Fyrkat, y excepcionalmente en una de las casas de Trelleborg, las entradas se producen por un pequeño volumen añadido, como en las casas Max Rothenborg y Brobjerg.

La reconstrucción que hace el arquitecto Holger Schmidt con Olaf Olsen de una casa de Fyrkat, en 1963, supera la reconstrucción anterior de Schultz de 1941 y aporta nuevos datos sobre el sistema constructivo, las columnas perimetrales y el acceso. Los dos accesos por los extremos de la elipse se mantienen, mientras que los dos que se producían por las fachadas longitudinales ganan presencia. En algunos casos, el acceso por el patio es mayor que el acceso posterior, pero normalmente son dos cuerpos pequeños añadidos al principal que crean un cortaviento, solución lógica en estas latitudes. Por lo tanto, en las *casas largas* ya aparece un doble sistema de acceso: uno con la incorporación de un pequeño volumen añadido a la fachada exterior y otro, más amplio, a la



192



193

192. Reconstrucció del campament de Fyrkat (*Building customs in viking age Denmark*, 1994). **193.** Comparació entre el quadrant format per quatre *cases llargues* de Fyrkat (Muntatge de l'autora, *Building customs in viking age Denmark*, 1994); granja Truegården (*Truegården: Faglig Læsning*, 1965); casa Rüthwen-Jürgensen, 1954-1957 (*538 Map9 Número 03*); casa Erik Siesby, 1957 (*542 Map6 16849 e*).

component molt fort de control i delimitació del pati d'accés.

Per la seva banda, tota la casa Rüthwen-Jürgensen, entesa com un assentament al voltant d'un pati, es pot comparar amb la *granja* True de l'est de Jutlàndia, de 1670, i amb la *granja* Delsbohof de Hälsingland, situada a la costa est de Suècia, de principis del segle XIX, per posar dos exemples.[89] Aquest paral·lelisme coincideix amb un comentari que Jacobsen escriu a la memòria de la Rüthwen-Jürgensen: "La disposició dels edificis al voltant d'un pati (similar a la implantació de les granges daneses tradicionals) és deguda, en part, al desig de protegir les cantonades d'est i oest."[90]

La *granja escandinava* True consta de quatre volums allargats que tanquen un pati a l'interior. Tres dels volums estan units i formen una U, mentre que el quart se segrega de la resta. Recorda les primeres versions del projecte de la Rüthwen-Jürgensen, quan l'habitatge està format per quatre ales al voltant d'un pati i que posteriorment n'acaben sent tres d'unides. El volum de la *granja* que queda separat és el que conté les estances dels propietaris, per tant, és l'ala principal del conjunt, mentre que les altres ales són les que es destinen al bestiar i a emmagatzemar les collites. Així, l'ala de la *granja* es podria assimilar a la principal de la Rüthwen-Jürgensen, ja que són les que destaquen del conjunt. En un cas, l'ala sobresurt per la independència i, en l'altre, per l'alçada i l'estructura. **(192-193)**

El segon exemple, la *granja* Delsbohof de Hälsingland, construïda a principis del segle XIX, també consta d'una sèrie de cossos de proporcions allargades que delimiten un pati. En aquest cas, els volums s'agrupen en quatre ales que mantenen una identitat pròpia, separades les unes de les altres. S'agrupen com quatre *cases llargues* que formen un quadrat en planta, paral·leles dues a dues i tancades per la proximitat de les testeres. Una de les ales es destina als propietaris, una altra d'idèntica als avis, la tercera (construïda en dues parts que no es comuniquen) conté en un extrem habitacions per als convidats, mentre que en l'altre extrem se situa un estable per a vaques. Finalment, l'última ala es dedica a l'estable de cavalls. **(184)**

La presència que exerceixen aquestes *granges* en la casa Rüthwen-Jürgensen és una mostra de la influència de la tradició en l'arquitectura moderna danesa. Només quatre anys abans del projecte de la Rüthwen-Jürgensen, el 1950, Kay Fisker publica l'article "Den funktionelle tradition: spredte indtrykk af Amerikansk arkitektur" ("La tradició funcional, la impressió fragmentària de l'arquitectura americana").[91] En l'article posa la mirada en les arquitectures que s'allunyen de l'ortodòxia moderna més radical i que, en canvi, mantenen una relació evident amb la tradició, per l'espai, per l'organització formal, per una determinada utilització dels materials autòctons o per les tècniques constructives.

En definitiva, pretén explicar la combinació entre el que és autòcton i el que és modern. Per aconseguir-ho mostra l'obra recent d'arquitectes que han emigrat a terres americanes com Mies, Gropius, Neutra, Chermayeff i Breuer, entre d'altres. Fisker destaca dels projectes l'atenció al paisatge, un valor que influirà tota la

89. Els dos exemples es conserven als respectius museus a l'aire lliure de Copenhaguen (Frilandsmuseet; Lyngby Open-air museum) i d'Estocolm (Skansen Open-air museum).

90. JACOBSEN, Arne. "Hus i Vedbæk". op. cit. (Traducció de l'autora).

91. FISKER, Kay. "Den funktionelle tradition: spredte indtrykk af Amerikansk arkitektur". *Arkitekten*, Månedshæfte, 1950, pàgines 69-100.

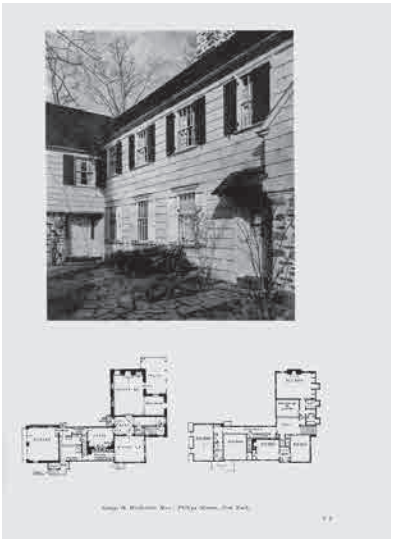
fachada que da al interior del patio; cara diferenciada que se recupera en la Rüthwen-Jürgensen.
El recorrido que se establece, desde el exterior del campamento hasta los espacios interiores, también se puede comparar al que hay en la Rüthwen-Jürgensen. La sucesión de "capas" hasta llegar al espacio doméstico más íntimo es un recurso utilizado en los dos ejemplos. Primero se atraviesa el recinto fortificado en forma de muralla circular, accesible desde cuatro puntos. Una vez dentro del recinto, el recorrido continúa por las dos calles perpendiculares, donde los accesos se muestran más discretos y escondidos. Los accesos que no dan a las dos calles principales son más grandes. Una vez se entra por uno de estos accesos se llega al interior doméstico y después finaliza el itinerario al patio interior de cada cuadrante. Este espacio sería el equivalente a la terraza de la Rüthwen-Jürgensen, a pesar de que con un componente muy fuerte de control y delimitación del patio de acceso.
Por su parte, la casa Rüthwen-Jürgensen, entendida como un asentamiento alrededor de un patio, se puede comparar con la *granja* True del este de Jutlándia, de 1670, y con la *granja* Delsbohof de Hälsingland, situada en la costa este de Suecia, de principios del siglo XIX, para poner dos ejemplos. Este paralelismo coincide con la memoria de Jacobsen de la Rüthwen-Jürgensen: "La disposición de los edificios alrededor de un patio (similar a la implantación de las granjas danesas tradicionales) es debida, en parte, al deseo de proteger las esquinas de este y oeste."
La *granja escandinava* True consta de cuatro volúmenes alargados que cierran un patio. Tres de los volúmenes están unidos en forma de una U, mientras que el cuarto se segrega del resto. Recuerda las primeras versiones de la Rüthwen-Jürgensen, cuando la vivienda está formada por cuatro alas alrededor de un patio y que posteriormente acaban siendo tres. El volumen de la *granja* que queda separado es el que contiene las estancias de los propietarios, por lo tanto, es el ala principal del conjunto, mientras que las otras alas son las que se destinan al ganado y a la cosecha. Así, el ala de la *granja* se podría asimilar a la principal de la Rüthwen-Jürgensen, puesto que son las que destacan del conjunto. En un caso, el ala sobresale por la independencia y, en el otro, por su altura y estructura.
El segundo ejemplo, la *granja* Delsbohof de Hälsingland, de principios del siglo XIX, también consta de unos volúmenes de proporciones alargadas que delimitan un patio. En este caso, los cuerpos se agrupan en cuatro alas que mantienen una identidad propia, separadas las unas de las otras. Se agrupan como cuatro *casas largas* que forman un cuadrado en planta, paralelas dos a dos y cerradas por la proximidad de los testeros. Una de las alas se destina a los propietarios, otra de idéntica a los abuelos, la tercera (construida en dos partes que no se comunican) contiene en un extremo habitaciones para los invitados, mientras que en el otro extremo se sitúa un establo para vacas. Finalmente, la última ala se dedica al establo de caballos.
La presencia que ejercen estas *granjas* en la casa Rüthwen-Jürgensen es una muestra de la influencia de la tradición en la arquitectura moderna danesa. Sólo cuatro años antes del proyecto de la Rüthwen-Jürgensen, en 1950, Kay Fisker publica el artículo "Den funktionelle tradition: spredte indtrykk

Den funktionelle tradition

194

Richard J. Neutra

195



194. "Den funktionelle tradition: Spredte indtryk af amerikansk arkitektur" i "Richard J. Neutra", de Kay Fisker (*Arkitekten*, 1950, Månedshæfte). **195.** "Amerikanske landhuse", de Kay Fisker (*Architekten*, 1926).

generació d'arquitectes nòrdics d'aquest període.[92] **(194)**

L'article "La tradició funcional" recull una postura que, paradoxalment, comença amb l'Exposició Universal a Estocolm organitzada el 1930. Arran de l'exposició, un grup d'historiadors i arquitectes suecs redacten el manifest funcionalista *Acceptera*. Els membres del grup són Wolter Gahn, Sven Markelius, Gregor Paulsson, Eskil Sundahl, Uno Åhrén i, com a enllaç comú, Erik Gunnar Asplund. El manifest posa en relleu una mirada cap a França i Alemanya, els dos focus emergents de referència de la "nova arquitectura". Tot i així, des de l'escrit no es renuncia a l'honestedat adquirida durant el pas dels segles, sinó que es proposa incorporar-la als nous corrents avantguardistes:

> No ens subscrivim a la supervivència eterna de les formes tradicionals, sinó a la nostra antiga tradició de la senzillesa, la moderació i l'amistat, que ens agradaria creure que és sueca i que es pot expressar de formes molt diverses.[93]

Fisker recupera els postulats d'*Acceptera* no només en l'article de 1950, sinó també en un de 1926 en el que ja mostra l'arquitectura domèstica americana. Dinamarca, que es troba aïllada durant i després de la Segona Guerra Mundial, busca referents per continuar endavant. Pels seus projectes de la dècada del 1940 i 1950, es fixa sobretot en l'arquitectura d'Anglaterra i dels Estats Units. **(195)**

En anys anteriors, els corrents artístics europeus més importants del segle xx només troben una repercussió modesta a l'arquitectura moderna danesa. El *futurisme* italià, el *constructivisme* rus, el *neoplasticisme* holandès o el *cubisme* francès tenen poca repercussió a Dinamarca. L'escola Bauhaus amb prou feines s'anomena a la revista danesa *Arkitekten* deu anys després de consolidar-se, quan Walter Gropius ja l'ha abandonada.[94]

Així, Dinamarca s'aïlla dels moviments europeus i dirigeix la seva atenció cap a Anglaterra i els Estats Units. Les arquitectures més tradicionals es barregen amb les referències més contemporànies. Conviuen les al·lusions a Wright, a les cases de fusta dels germans Green i a l'arquitectura de totxo anglosaxona, amb les modernes *case study houses* californianes i les obertures i transparències de Mies. Com explica Paloma Gil: "Els nòrdics [...] van distribuir les seves forces entre la modernitat, que volia fer més efectiva la manera de viure que desitjaven i que es faria visible mitjançant l'arquitectura, i la consciència del passat, de la tradició, de les construccions arrelades a llocs i moments prolongats."[95]

A banda d'arquitectes com Jacobsen i Fisker, altres nòrdics moderns recuperen l'ancestralitat en els seus projectes. Aalto és un exemple clar, que rep la influència de la tradició finesa en la seva arquitectura domèstica i pública. Per una banda, es diferencien unes primeres construccions de la dècada de 1920, de fusta i amb un programa mínim, que per la proporció allargada i l'agrupació de petites estances al voltant del foc central recorden la *casa llarga*. Entre aquestes construccions, hi ha el recinte per a la segona Fira de Mostres de Finlàndia de 1922 a Tampere, el petit pavelló de 1925, la vil·la Flora a Alajärvi de 1926 o els projectes per al concurs Aitta de 1928. **(196-199)**

92. HARLANG, Christoffer. *Espacios nórdicos: Nordic spaces*. op. cit., pàgines 141-148.

93. CREAGH, Lucy; KÅBERG, Helena; LANE, Barbara Miller (ed.). *Modern Swedishdesign: Three founding texts*. New York: Museum of Modern Art, 2008, pàgina 315. (Traducció de l'autora).

94. FABER, Tobias. *Nueva arquitectura danesa*. Barcelona: Gustavo Gili, 1968, pàgines 8-13.

95. GIL, Paloma. Intermedios. A: *Luces del norte: La presencia de lo nórdico en la Arquitectura Moderna*. Valladolid: Nobuko, Universidad de Valladolid, 2013, pàgina 36. (Traducció de l'autora).

af Amerikansk arkitektur" ("La tradición funcional, la impresión fragmentaria de la arquitectura americana"). En el artículo pone la mirada en las arquitecturas que se alejan de la ortodoxia moderna más radical y que, en cambio, mantienen una relación evidente con la tradición, por el espacio, la organización formal, una determinada utilización de los materiales autóctonos o las técnicas constructivas.

En definitiva, pretende explicar la combinación entre lo autóctono y lo moderno. Para conseguirlo muestra la obra reciente de arquitectos que han emigrado a tierras americanas como Mies, Gropius, Neutra, Chermayeff y Breuer, entre otros. Fisker destaca de los proyectos la atención al paisaje, un valor que influirá toda la generación de arquitectos nórdicos de este periodo.

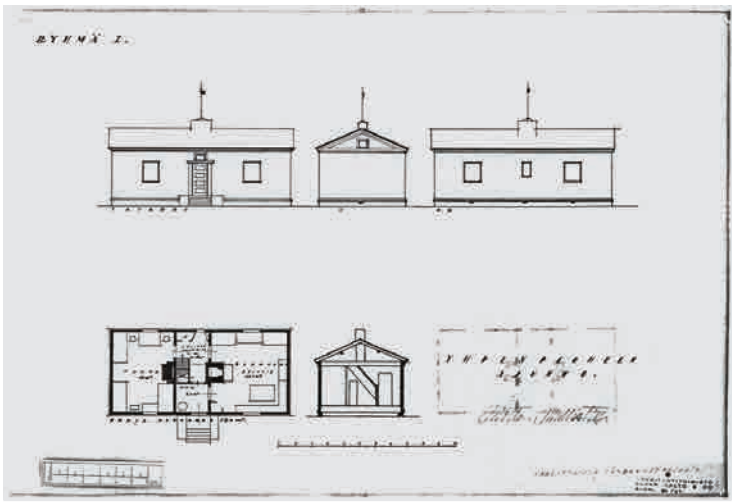
El artículo "La tradición funcional" recoge una postura que, paradójicamente, empieza con la Exposición Universal de Estocolmo organizada en 1930. A raíz de la exposición, un grupo de historiadores y arquitectos suecos redactan el manifiesto funcionalista *Acceptera*. Los miembros del grupo son Wolter Gahn, Sven Markelius, Gregor Paulsson, Eskil Sundahl, Uno Åhrén y, como enlace común, Erik Gunnar Asplund. El manifiesto pone de relieve una mirada hacia Francia y Alemania, los dos focos emergentes de referencia de la "nueva arquitectura". Aún así, desde el escrito no se renuncia a la honestidad adquirida durante el paso de los siglos, sino que se propone incorporarla a las nuevas corrientes vanguardistas:

No nos subscribimos a la supervivencia eterna de las formas tradicionales, sino a nuestra antigua tradición de la sencillez, la moderación y la amistad, que nos gustaría creer que es sueca y que se puede expresar de formas muy diversas.

Fisker recupera los postulados de *Acceptera* no sólo en el artículo de 1950, sino también en uno de 1926 en el que ya muestra la arquitectura doméstica americana. Dinamarca, que se encuentra aislada durante y después de la Segunda Guerra Mundial, busca referentes para continuar adelante. Para sus proyectos de la década de 1940 y 1950 se fija sobre todo en la arquitectura de Inglaterra y los Estados Unidos.

En años anteriores, las corrientes artísticas europeas más importantes del siglo xx sólo encuentran una repercusión modesta en la arquitectura moderna danesa. El *futurismo* italiano, el *constructivismo* ruso, el *neoplasticismo* holandés o el *cubismo* francés tienen poca repercusión en Dinamarca. La escuela Bauhaus apenas se nombra en la revista *Arkitekten* diez años después de consolidarse, cuando Walter Gropius ya la ha abandonado.

Así, Dinamarca se aísla de los movimientos europeos y dirige su atención hacia Inglaterra y Estados Unidos. Las arquitecturas más tradicionales se mezclan con las referencias contemporáneas. Conviven las alusiones a Wright, a las casas de madera de los hermanos Green y a la arquitectura de ladrillo anglosajona, con las modernas *case study houses* californianas y las aperturas y transparencias de Mies. Como explica Paloma Gil: "Los nórdicos [...] distribuyeron sus fuerzas entre la modernidad que quería hacer más efectivo el modo de vivir que ansiaban y que se haría visible mediante la arquitectura, y la conciencia del pasado, de la tradición, de las construcciones arraigadas a lugares y momentos prolongados."

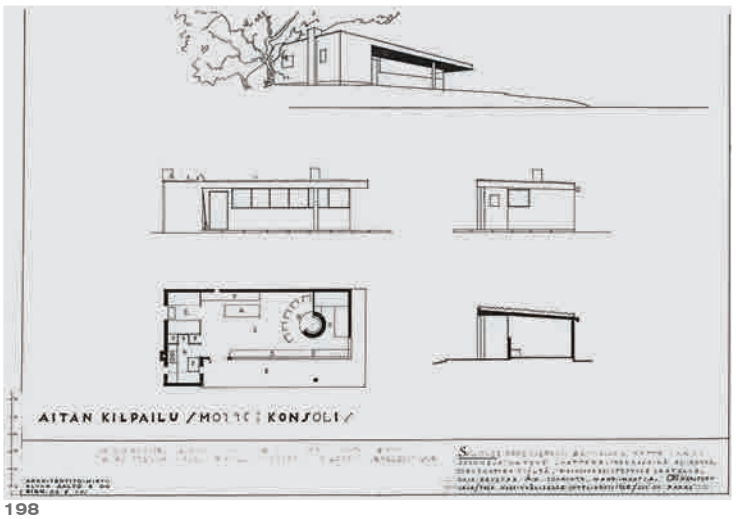


196

199

197

200



198

201

196. Casa unifamiliar projectada per Alvar Aalto, 1925 (*AAA 61-80*). **197.** Làmina de la Vil·la Flora d'Alvar Aalto, 1928 (*AAA 22-86*). **198.** Proposta d'Aalto presentada al concurs que organitza Aitta de cases d'estiu, 1928 (*AAA 191-86*). **199.** Segona Fira de Mostres de Finlàndia a Tampere, 1922 (*AAA 35-68*). **200.** Granja a Tissø que s'arregla Jacobsen, 1966-1967 (*Danmarks Kunstbibliotek*). **201.** Granja a Tissø que Jacobsen reforma, 1966-1967 (*Danmarks Kunstbibliotek*).

Tots aquests exemples, que segueixen la mateixa estructura d'una *casa llarga*, es poden entendre per diverses influències. En primer lloc, l'arquitectura tradicional forma part dels espais familiars en què creix. La infantesa d'Aalto transcorre a les *granges* de Kuortane, en un petit municipi situat a l'oest de Finlàndia, a l'antiga regió d'Ostrobothnia. En aquesta zona, situada davant la costa sueca, les *granges* són similars a les escandinaves.[96] Aalto creix envoltat de *granges* d'estil suec, un estil allunyat del que, cap a la dècada de 1940, considerarà autòcton finès: la *granja careliana* formada a partir de *tupes*. En segon lloc, els primers viatges d'Aalto a Dinamarca i Suècia (1920, 1926 i 1928) el posen en contacte amb les construccions rurals de la regió. Göran Schildt explica que és possible que visiti exemples d'arquitectura vernacla dels segles XVIII i XIX, un tipus d'arquitectura agrícola amb les mateixes característiques que la sueca.

Per altra banda, Aalto projecta diverses cases assimilables a *granges septentrionals* a principis de la dècada de 1940. A Finlàndia es produeixen dos fenòmens que potencien la mirada cap a les antigues construccions. Per un costat, la manca de materials, que incrementa, encara més, la construcció en fusta i, per tant, la utilització dels referents de l'arquitectura finesa tradicional. Per l'altre, la necessària reconstrucció material del país s'aprofita per realitzar un altre tipus de reconstrucció, la moral i cultural, que pretén recuperar la tradició i els costums anteriors al domini primer suec i després rus.

Aalto es dedica a fer conferències per Europa defensant els interessos de Finlàndia davant els russos. En les conferències tracta, també, de reflexionar sobre possibles mètodes per reconstruir el país després de la guerra i és llavors que recorre als referents de l'arquitectura tradicional finesa. D'aquí provenen les cases prefabricades AA (1940-1941), que es basen en models tradicionals de *granges* per construir milers d'allotjaments en sèrie i a baix cost.

Queda patent que la recuperació de l'ancestralitat és una lliçó transmesa als arquitectes nòrdics. Els arquetipus tradicionals continuen impregnant l'arquitectura dels moderns, amb més o menys fidelitat. S'estableix una evolució tranquil·la, sense sobresalts. Jacobsen fins i tot arriba a comprar una *granja*, allunyada de la ciutat. Allà hi cultiva plantes, dibuixa el paisatge, fotografia la gran coberta en relació amb l'entorn i projecta dins l'estudi del seu refugi. La residència que Jacobsen tria per passar els últims dies és una antiga *granja*, tornant als orígens de l'arquitectura danesa. **(200-201)**

Además de arquitectos como Jacobsen y Fisker, otros nórdicos modernos recuperan lo ancestral en sus proyectos. Aalto es un ejemplo claro, que recibe la influencia de la tradición finesa en su arquitectura doméstica y pública. Por un lado, se diferencian unas primeras construcciones de la década de 1920, de madera y con un programa mínimo, que por la proporción alargada y la agrupación de pequeñas salas alrededor del fuego central recuerdan la *casa larga*. Entre éstas, hay el recinto para la segunda Feria de Muestras de Finlandia de 1922 en Tampere, el pequeño pabellón de 1925, la villa Flora en Alajärvi de 1926 o los proyectos para el concurso Aitta de 1928.
Todos estos ejemplos, que siguen la misma estructura de una *casa larga*, se pueden entender por varias influencias. En primer lugar, la arquitectura tradicional forma parte de los espacios familiares en los que crece. La niñez de Aalto transcurre en las *granjas* de Kuortane, en un pequeño municipio situado al oeste de Finlandia, en la antigua región de Ostrobothnia. En esta zona, situada ante la costa sueca, las *granjas* son similares a las escandinavas. Aalto crece rodeado de *granjas* de estilo sueco, un estilo alejado del que, hacia la década de 1940, considerará autóctono finés: la *granja careliana* formada a partir de *tupas*. En segundo lugar, los primeros viajes de Aalto a Dinamarca y Suecia (1920, 1926 y 1928) lo ponen en contacto con las construcciones rurales de la región. Göran Schildt explica que es posible que visite ejemplos vernáculos de los siglos XVIII y XIX, un tipo de arquitectura agrícola con las mismas características que la sueca.
Por otro lado, Aalto proyecta varias casas asimilables a *granjas septentrionales* a principios de la década de 1940. En Finlandia se producen dos fenómenos que potencian la mirada hacia las antiguas construcciones. Por un lado, la carencia de materiales, que incrementa, todavía más, la construcción en madera y, por lo tanto, la utilización de los referentes de la arquitectura finesa tradicional. Por el otro, la necesaria reconstrucción material del país se aprovecha para realizar otro tipo de reconstrucción, la moral y cultural, que pretende recuperar la tradición y las costumbres anteriores al dominio primero sueco y después ruso.
Aalto se dedica a hacer conferencias por Europa defendiendo los intereses de Finlandia ante los rusos. En las conferencias trata, también, de reflexionar sobre posibles métodos para reconstruir el país después de la guerra y es entonces que recorre a los referentes de la tradición. De aquí provienen las casas prefabricadas AA (1940-1941), que se basan en modelos de *granjas* para construir miles de alojamientos en serie y baratos.
Queda patente que la recuperación de lo ancestral es una lección transmitida a los arquitectos nórdicos. Los arquetipos tradicionales continúan impregnando a los modernos, con más o menos fidelidad. Se establece una evolución tranquila, sin sobresaltos. Jacobsen incluso llega a comprar una *granja*, alejada de la ciudad donde cultiva plantas, dibuja el paisaje, fotografía la gran cubierta en relación al entorno y proyecta en el estudio de su refugio. La residencia que Jacobsen elige para pasar sus últimos días es una *granja*, volviendo al origen de la arquitectura danesa.

96. NIKULA, Riitta. *Construir con el paisaje: breve historia de la arquitectura finlandesa*. Helsinki: Otava, 1998.

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tesisenxarxa.net) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tesisenred.net) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tesisenxarxa.net) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author

LES CASES D'ARNE JACOBSEN
EL PATI I EL PAVELLÓ

Las casas de Arne Jacobsen: el patio y el pabellón • The houses of Arne Jacobsen: the courtyard and the pavilion

TESI DOCTORAL · Berta Bardí i Milà · Director: Félix Solaguren-Beascoa de Corral
Universitat Politècnica de Catalunya · Departament de Projectes Arquitectònics · Maig 2013

CAPÍTOL 3. LES CASES COETÀNIES

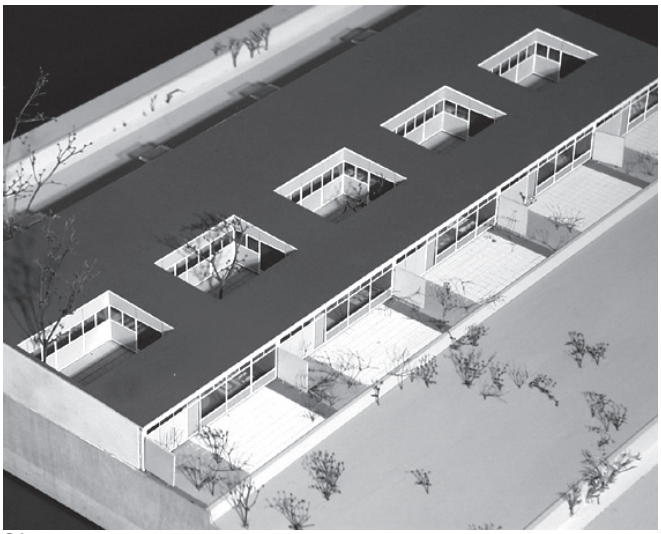
EL PATI

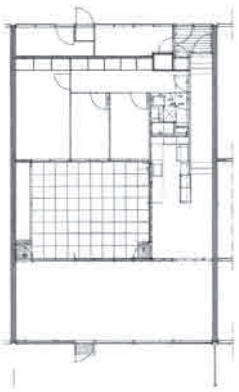
Carlsminde (1953-1959)
Hansaviertel (1955-1957)
Ved Bellevue Bugt (1957-1961)

EL PAVELLÓ

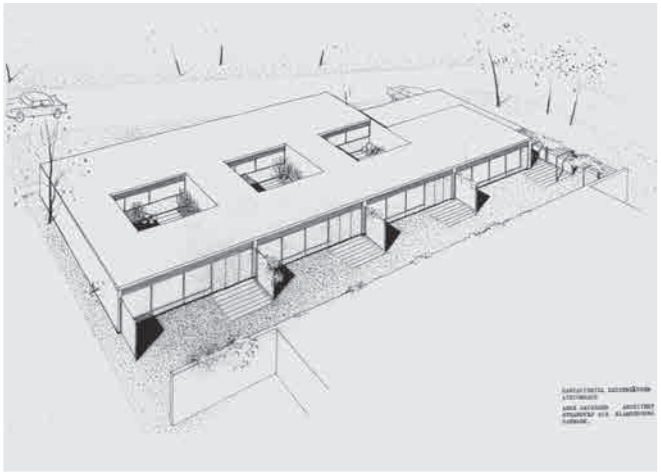
Cases Kokfelt (1942-1956)
- Knud Kokfelt a Hellerup (1942-1944)
- Svend Kokfelt a Tisvilde (1942-1951)
- Knud Kokfelt a Tisvilde (1955-1956)

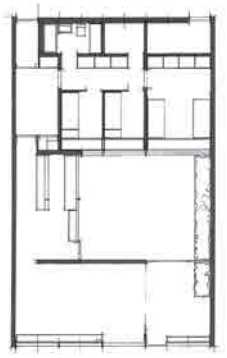
Siesby (1957)



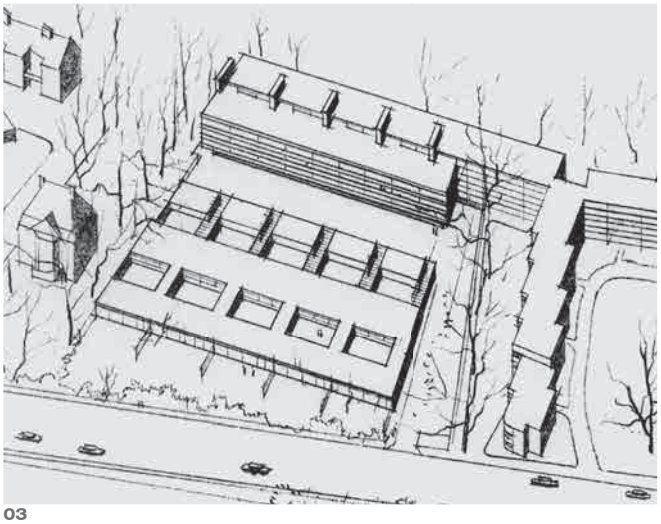


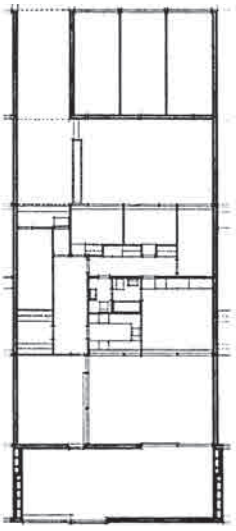
01





02





03

PORTADA: Casa Siesby com a representant de casa pavelló (*Danmarks Kunstbibliotek*). **01.** Agrupació a Carlsminde, 1953-1959 (*Danmarks Kunstbibliotek*, Jørgen Strüwing*; 543 Map6 22342 a*). **02.** Agrupació a Hansaviertel, 1955-1957 (*539 Map13 Sense numerar 03; 539 Map13 Sense numerar 37*). **03.** Agrupació a Ved Bellevue Bugt, 1957-1961 (*539 Map5 Sense numerar 17; 538 Map9 Sense numerar 03*).

EL PATI

La casa Rüthwen-Jürgensen comença sent un projecte amb un pati al centre rodejat pels quatre costats. El plantejament inicial conté un buit central amb un deambulatori perimetral que enllaça totes les estances. Per tant, l'espai exterior íntim només es relaciona visualment amb la zona de pas que l'encercla. Al llarg del procés, perd força la referència directa a la tradició mediterrània de casa atri i el buit central esdevé un pati obert que defineix l'espai d'accés.

Amb una configuració o una altra, la tipologia de casa pati roman al llarg de l'evolució del projecte i es manté com una de les característiques definidores de la versió construïda. Aquest plantejament inicial també es troba en altres projectes. En la majoria de casos, el pati perd part de les seves característiques i es converteix en l'espai d'accés, com en les cases Møller, Engelbredt o Jensen. Només en alguns dels projectes coetanis d'agrupacions unifamiliars s'aconsegueix mantenir l'atri tal com es formula al començament de la Rüthwen-Jürgensen.

El primer és el projecte no construït a Carlsminde, que assenta les bases d'una tipologia amb *atri* que desenvolupa posteriorment a Hansaviertel i a Ved Bellevue Bugt.[1] **(01-03)** El fet de ser agrupacions en planta baixa converteix el pati intermedi en un espai que aporta il·luminació i ventilació, a banda de ser un eficaç àmbit de connexió visual entre les estances. Tot i així, la seva funció no es redueix a proporcionar les condicions d'habitabilitat necessàries, sinó que també permet que la casa s'aïlli i s'obri a un món exterior propi que qualifica l'espai domèstic.

Encara que Jacobsen treballa anteriorment amb altres agrupacions domèstiques, cap no inclou el pati com a element organitzador de la tipologia. El pati, per la seva naturalesa, prové d'un esquema introvertit, sense façanes obertes a l'exterior i, per tant, és un element ideal per a l'agrupació i juxtaposició, com demostren les *insulae* romanes. Tot i aquest principi, Jacobsen manipula el model perquè no es quedi únicament en la introspecció, sinó que incorpori parts extravertides obertes a l'entorn: el pavelló. Aquest és l'objectiu projectual al qual es dediquen els esforços més grans de la seva arquitectura domèstica, tant en les agrupacions com en les cases unifamiliars aïllades, com demostra la Rüthwen-Jürgensen.

El punt de partida de les agrupacions de cases pati és la definició d'una unitat que es repeteix i assegura la coherència del conjunt. Es comença per definir la tipologia i a continuació s'implanta a l'entorn: s'acorda l'accés, l'orientació, el recorregut, les vistes, etc. Aquest plantejament de treball, que passa de la unitat al conjunt i no a la inversa, es reflecteix també en l'arquitectura pública de la dècada de 1950 i, especialment, en les seves últimes obres de 1960.

Els edificis escolars són els que reprodueixen més fidelment un esquema basat en la repetició de mòduls, que defineixen primer la unitat i després el sistema d'agregació. A les escoles Munkegård (1948-1956), Nyager (1959-1965) i Christianeum (Hamburg, 1966-1971) una trama isòtropa serveix de pauta perquè aules i patis es col·loquin seguint un ordre, i s'equiparen a conjunts d'unifamiliars amb un jardí propi. També l'ambaixada danesa (Londres, 1969-1977), el complex d'estiueig a Fehmarn (Alemanya,1965-1972) i el centre cívic a Castrop-Reuxel (Alemanya,1965-1976) són exemples d'edificacions on l'espai i la composició apareixen com a conseqüència de la repetició, juxtaposició i addició de mòduls.

1. Jacobsen defineix com a *atrium* al pati intermedi, tot i que no es podria considerar un espai amb les mateixes característiques d'un atri romà. A la tesi, el pati situat a l'interior de les cases unifamiliars s'anomena pati intermedi, pati interior i, ocasionalment, atri, tal i com Jacobsen l'anomena.

EL PATIO

La casa Rüthwen-Jürgensen empieza con un patio en el centro rodeado por los cuatro lados. El planteamiento inicial contiene un vacío central con un deambulatorio perimetral que enlaza todas las estancias. Por lo tanto, el espacio exterior íntimo sólo se relaciona visualmente con la zona de paso que lo rodea. A lo largo del proceso, pierde fuerza la referencia directa a la tradición mediterránea de casa atrio y el vacío central se convierte en un patio abierto que define el acceso.

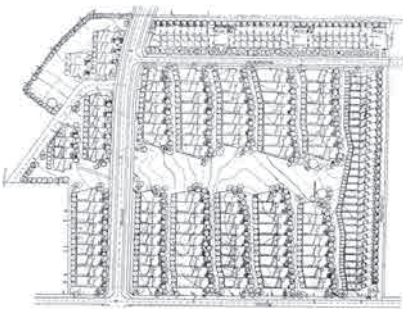
Con una configuración u otra, la tipología de casa patio permanece a lo largo de la evolución del proyecto y se mantiene como una de las características definidoras de la versión construida. Este planteamiento inicial también se encuentra en otros proyectos. En la mayoría, el patio pierde parte de sus características y se convierte en el espacio de acceso, como en las casas Møller, Engelbred o Jensen. Sólo en algunos proyectos coetáneos de agrupaciones se consigue mantener el atrio como en el inicio de la Rüthwen-Jürgensen.

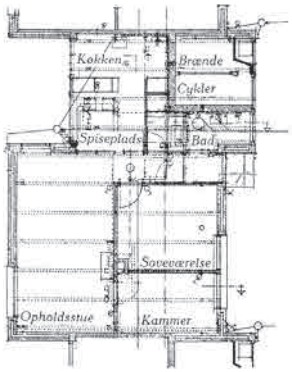
El primero es el proyecto no construido en Carlsminde, que asienta las bases de una tipología con *atrio* que desarrolla en Hansaviertel y en Ved Bellevue Bugt. El hecho de ser agrupaciones en planta baja convierte el patio intermedio en un espacio que aporta iluminación y ventilación, además de ser un ámbito de conexión visual. Aún así, su función no se reduce a proporcionar las condiciones de habitabilidad, sino que también permite que la casa se aísle y se abra a un mundo exterior propio que califica el espacio doméstico.

Aunque Jacobsen trabaja anteriormente con otras agrupaciones domésticas, ninguna incluye el patio como elemento organizador. El patio, por su naturaleza, proviene de un esquema introvertido, sin fachadas abiertas al exterior y, por lo tanto, es un elemento ideal para la agrupación, como demuestran las *insulae* romanas. Aún así, Jacobsen manipula el modelo para que no se quede únicamente en la introspección e incorpore partes abiertas al entorno: pabellón. Este es el objetivo proyectual al cual se dedican los esfuerzos más grandes de su arquitectura doméstica, tanto en las agrupaciones como en las casas unifamiliares aisladas, como demuestra la Rüthwen-Jürgensen.

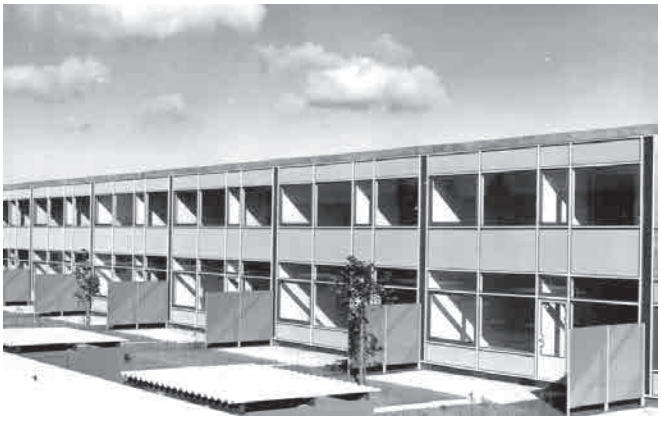
El punto de partida de las agrupaciones de casas patio es la definición de una unidad que se repite y asegura la coherencia del conjunto. Se empieza por definir la tipología y a continuación se implanta: se fija el acceso, la orientación, el recorrido, las vistas, etc. Este planteamiento de trabajo, que pasa de la unidad al conjunto y no a la inversa, se refleja también en la arquitectura pública de la década de 1950 y, especialmente, en sus últimas obras de 1960.

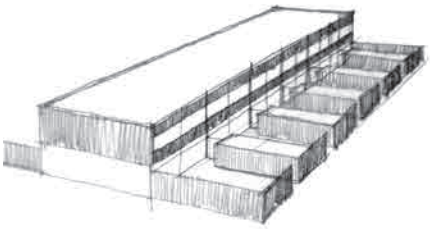
Los edificios escolares son los que reproducen más fielmente un esquema basado en la repetición de módulos, que definen primero la unidad y después la agregación. En las escuelas Munkegård (1948-1956), Nyager (1959-1965) y Christianeum (Hamburgo, 1966-1971) una trama isótropa pauta aulas y patios, que se equiparan a unifamiliares con jardín. También la embajada danesa (Londres, 1969-1977), el complejo de verano en Fehmarn (Alemania,1965-1972) y el centro cívico en Castrop-Reuxel (Alemania,1965-1976) son ejemplos en los que el espacio y la composición aparecen como consecuencia de la repetición, yuxtaposición y adición de módulos.

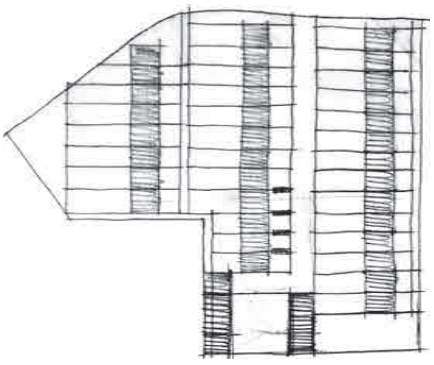




04







05

04. Agrupació a Islevvænge, 1949-1951 (*Arkitekten Arne Jacobsen*, Pedersen, 1954; Google Maps, 2010; *Arkitekten Arne Jacobsen*, Pedersen, 1954). **05.** Cases per la companyia Jespersen & Søn a Ørnegårdsvej, 1953-1957 (*Danmarks Kunstbibliotek*; Google Earth, 2009; *541 Map1 22791 e*; *541 Map1 22791 dz*).

La preferència per la modulació i la repetició d'unitats espacials es traspassa als elements constructius. L'escola Munkegård i l'agrupació a Carlsminde marquen un camí en què Jacobsen explora la industrialització i la seriació, que confirma en les darreres cases prefabricades. En els sistemes Kubeflex (1969-1970), Kvadraflex (1969-1971) i el no construït de formigó per a Jespersen & Søn (1970), el mòdul està predissenyat i permet una flexibilitat per adaptar-se a les necessitats programàtiques. Fins i tot, la repetició segueix un patró amb diferents possibilitats, que es pot agrupar a voluntat, tant en línia, en retícula, al voltant d'un centre o amb més variabilitat, seguint un esquema en arbre o en constel·lació.

En aquest sentit, tot i l'aparença de conjunt unitari que aconsegueixen els projectes a Carlsminde, Hansaviertel i Ved Bellevue Bugt, on els patis es llegeixen com uns petits retalls en la gran coberta, els esbossos previs mostren com és la tipologia el punt de partida i no el conjunt, que més aviat neix com la juxtaposició dels diversos habitatges. Jacobsen no planteja masses construïdes que després converteix en cases, sinó tot el contrari, defineix la tipologia amb claredat i la repeteix seguint un ordre que fuig del pintoresquisme. Les propostes s'agrupen linealment i formen una disposició ordenada, en sintonia amb el paisatge geometritzat danès, ben diferent dels sensuals paratges naturals noruecs o finesos, que sovint serveixen d'excusa per a configuracions més romàntiques.

Jacobsen intenta no respondre de manera parcial a les diferents situacions del projecte en el lloc; per això, sempre que pot, no singularitza els extrems, no produeix simetries i evita les excepcions. Les propostes són compactes, lineals, en una única planta o en dues. Les agrupacions de Novo (1941-1943), Ellebækvej (1942-1943), Søholm (1940-1955), Ridebanevang (1943-1945) i Jespersen & Søn a Ørnegårdsvej (1953-1957) són exemples embrionaris que ja contenen els criteris que apareixen desenvolupats després a Carlsminde. Potser el conjunt de cases a Islevvænge (1949-1951), anterior a Carlsminde, és el que segueix un criteri més pintoresc a l'hora d'ordenar i agrupar cada habitatge. Lleugers desplaçaments puntuals alteren la pauta establerta per la retícula imaginària i produeixen camins d'accés sinuosos. **(04-05)**

En aquest sentit, Jacobsen va més enllà dels conjunts formats per l'addició de crugies on cada habitatge té una limitada relació amb l'entorn. Incorpora un pati a cada un per multiplicar la relació amb l'exterior. Tot i que paradoxalment es parteix d'una tipologia introvertida segons la tradició, el resultat no és introvertit. La qüestió que sembla que es planteja en aquests projectes és com es pot *obrir* la tipologia, en principi bolcada en ella mateixa, sense perdre ni la intimitat, ni els valors espacials que el pati intermedi proporciona. El conflicte que s'ha de resoldre prové de la combinació de la forma *tancada* del pati amb la forma *oberta* en què es vol disposar l'estança comuna en relació amb l'entorn, com un mirador. Amb aquesta finalitat, es persegueix la reunió dels dos models en un únic espai domèstic: l'espai finit i estàtic del pati amb l'expansiu i dinàmic del pavelló.

En definitiva, l'evolució que segueix l'arquetipus de casa pati és reflectida en tres exemples consecutius, que cristal·litzen en l'agrupació a Ved Bellevue Bugt després d'un llarg procés de depuració. Així, les tres agrupacions segueixen un únic fil conductor que permet considerar-les com un únic projecte. La comparació entre les diferents versions permet apreciar el desenvolupament en la posició, dimensió i articulació del pati, la seva relació amb les estances comunes i el seu paper unificador i, alhora, separador dins de l'habitatge.

La preferencia por la modulación y la repetición de unidades espaciales se traspasa a los elementos constructivos. La escuela Munkegård y la agrupación en Carlsminde marcan un camino en el que Jacobsen explora la industrialización y seriación. En los sistemas Kubeflex (1969-1970), Kvadraflex (1969-1971) y el no construido de hormigón para Jespersen & Søn (1970), el módulo está prediseñado y permite una flexibilidad para adaptarse al programa. Incluso, la agrupación de módulos sigue un patrón con varias posibilidades: en línea, en retícula, alrededor de un centro, siguiendo un esquema en árbol o en constelación.

En este sentido, a pesar de la apariencia de conjunto unitario que se consigue en Carlsminde, Hansaviertel y Ved Bellevue Bugt, donde los patios se leen como unos pequeños recortes en la gran cubierta, los esbozos previos muestran como es la tipología el punto de partida y no el conjunto, que más bien nace como la yuxtaposición de las viviendas. Jacobsen no plantea masas construidas que después convierte en casas, sino lo contrario, define la tipología y la repite siguiendo un orden que huye del pintoresquismo. Las propuestas se agrupan linealmente y forman una disposición ordenada, en sintonía con el paisaje geometrizado danés, diferente de los sensuales parajes naturales noruegos o fineses, que a menudo sirven de excusa para configuraciones más románticas.

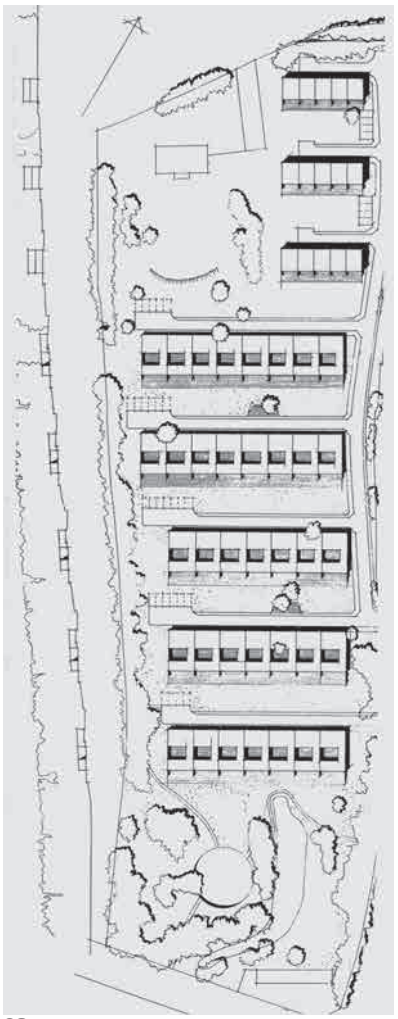
Jacobsen intenta no responder de manera parcial a las distintas situaciones del proyecto en el lugar; por eso, siempre que puede, no singulariza los extremos, no realiza simetrías y evita las excepciones. Las propuestas son compactas, lineales, en una única planta o en dos. Las agrupaciones de Novo (1941-1943), Ellebækvej (1942-1943), Søholm (1940-1955), Ridebanevang (1943-1945) y Jespersen en Ørnegårdsvej (1953-1957) son ejemplos embrionarios que ya contienen los criterios que se desarrollan en Carlsminde. Quizás el conjunto en Islevvænge (1949-1951), anterior al de Carlsminde, es el que sigue un criterio más pintoresco para agrupar las viviendas. Ligeros desplazamientos puntuales alteran la pauta establecida por la retícula imaginaria y producen caminos de acceso sinuosos.

En este sentido, Jacobsen va más allá de los conjuntos formados por la adición de crujías donde cada vivienda tiene una relación limitada con el entorno. Incorpora un patio para multiplicar la relación con el exterior. A pesar de que se parte de una tipología introvertida, el resultado no lo es. La cuestión que se plantea es cómo se puede abrir la tipología, en principio cerrada en ella misma, sin perder ni la intimidad, ni los valores espaciales del patio. El conflicto a resolver proviene de la combinación de la forma *cerrada* del patio con la *abierta* de la sala en relación con el entorno, como un mirador. Se persigue la reunión de los dos modelos en un único espacio doméstico: el espacio finito y estático del patio con el expansivo y dinámico del pabellón.

En definitiva, la evolución de la casa patio se refleja en tres ejemplos consecutivos, que cristalizan en Ved Bellevue Bugt después de un largo proceso de depuración. Las tres agrupaciones siguen un único hilo conductor que permite considerarlas un único proyecto. La comparación entre las versiones permite apreciar el desarrollo en la posición, dimensión y articulación del patio, su relación con las salas comunes y su papel unificador y, a la vez, separador dentro de la vivienda.

06

07



08

06. Emplaçament (Google Earth, 2010). **07.** Topogràfic original, desembre 1956 (*543 Map6 22306*). **08.** Plànol de la primera versió de l'agrupació amb una secció de tota la parcel·la, 1954 (*543 Map6 22309 b*).

Carlsminde (1953-1959)

Jacobsen treballa durant sis anys en aquest projecte i mai no l'acabarà construint. L'encàrrec es traspassa a Henrik Iversen i Harald Plum, els quals l'aconsegueixen tirar endavant. Durant aquest procés, Jacobsen dibuixa quatre versions d'ordenació i quatre més del model de casa pati. L'estudi que fa de la casa tipus serveix de referència per plantejar altres agrupacions coetànies com si totes formessin part del mateix procés d'experimentació.

El projecte comença el desembre de 1953 amb l'aixecament del solar. Quan el 1954 Jacobsen comença a treballar amb la Rüthwen-Jürgensen, ja porta vuit mesos desenvolupant l'agrupació de cases a Carlsminde. Per tant, són dos projectes que es treballen en paral·lel durant tres anys al seu despatx. Els últims plànols de mobles i detalls de la casa Rüthwen-Jürgensen s'acaben de dibuixar el febrer de 1957, mentre que les últimes versions de Carlsminde es prolonguen fins al setembre de 1959.

L'emplaçament en què s'han de construir una cinquantena d'habitatges es troba a Søllerød, una petita població interior, a uns 16 quilòmetres al nord de Copenhaguen. La parcel·la és estreta i allargada en direcció nord-sud, amb una superfície aproximada de 29.000 m^2. La parcel·la ocupa gairebé tota l'illa, que queda definida per quatre carrers: Søllerødvej al nord, Vangebovej al sud, Carlsmindeparken juntament amb Skovskellet a l'est i Carlsmindevej a l'oest. Els dos carrers més curts, situats als extrems nord i sud, comuniquen la parcel·la amb el centre de la població. **(06)**

La topografia decreix considerablement cap al sud, que estableix una diferència de cota de 22 metres en els 300 metres de longitud. Els dos extrems de la parcel·la s'alliberen de l'edificació i la major part dels habitatges es condensa a la part central. De fet, una de les demandes és mantenir inalterades aquestes zones, amb vegetació pròpia, un petit llac i una construcció existent. La zona sud entronca amb l'extensa àrea boscosa de Geels Skov, situada a continuació de la parcel·la. Per tant, el pendent de la parcel·la baixa cap al sud i coincideix la bona orientació amb les vistes al bosc. **(07)**

Les diferents propostes d'implantació no varien substancialment. Totes inclouen una sèrie de tipologies agrupades en sentit transversal a la parcel·la, d'entre sis i vuit paquets ordenats en bandes paral·leles. Per tant, la primera versió, que es pot considerar de principis de 1954, no dista de l'última de febrer de 1957. Els paquets que se situen al centre són els formats per diversos mòduls de cases pati, entre set i vuit, de planta baixa. En canvi, els que es troben a l'extrem nord són grups de dues plantes d'alçada, d'entre cinc i sis cases. Aquesta tipologia no la desenvolupa i acaba desapareixent en l'última versió de 1957. Tot i així, esdevé un model que utilitzarà en el projecte residencial coetani construït a Ørnegårdsvej. **(08-09)**

En aquest sentit, el projecte encomanat per l'empresa d'enginyeria Jespersen & Søn a Ørnegårdsvej (1953-1957) no només recorda a Carlsminde per la seva tipologia d'habitatges unifamiliars en dues plantes, sinó també per la seva organització en fileres, en què juxtaposa mòduls idèntics en blocs lineals. A Ørnegårdsvej es formen tres paquets dedicats a unifamiliars de dues plantes. Aquests es col·loquen paral·lels al paquet ja construït deu anys enrere, a l'altra banda del carrer, format per vuit cases unifamiliars, de planta baixa i soterrani, per a treballadors de la fàbrica Novo (1941-1943).

Carlsminde (1953-1959)

Jacobsen trabaja durante seis años en este proyecto y nunca lo acabará construyendo. El encargo se traspasa a Henrik Iversen y Harald Plum. Durante este proceso, Jacobsen dibuja cuatro versiones de ordenación y cuatro más del modelo de casa patio. El estudio que hace de la casa sirve de referencia para plantear otras agrupaciones coetáneas como si todas formaran parte del mismo proceso de experimentación.

El proyecto empieza en diciembre de 1953 con el levantamiento del solar. Cuando en 1954 Jacobsen empieza a trabajar con la Rüthwen-Jürgensen, ya lleva ocho meses desarrollando la agrupación de casas en Carlsminde. Por lo tanto, son dos proyectos que se trabajan en paralelo durante tres años en su despacho. Los últimos planos de mobiliario y detalles de la Rüthwen-Jürgensen se dibujan en febrero de 1957, mientras que las últimas versiones de Carlsminde se prolongan hasta septiembre de 1959.

El emplazamiento en el que se tienen que construir cincuenta viviendas se encuentra en Søllerød, una pequeña población interior, a 16 kilómetros al norte de Copenhague. La parcela es estrecha y alargada en dirección norte-sur, con una superficie aproximada de 29.000 m^2. La parcela ocupa casi toda la manzana definida por: Søllerødvej al norte, Vangebovej al sur, Carlsmindeparken y Skovskellet al este, y Carlsmindevej al oeste. Las dos calles más cortas, a norte y sur, comunican con el centro de la población.

La topografía decrece considerablemente hacia el sur, y establece una diferencia de cota de 22 metros en los 300 de longitud. Los dos extremos de la parcela se liberan de edificación y la mayor parte de las viviendas se condensa en la parte central. De hecho, una de las demandas es mantener inalteradas estas zonas, con vegetación propia, un pequeño lago y una construcción existente. La zona sur entronca con la extensa área boscosa de Geels Skov, situada a continuación de la parcela. La pendiente de la parcela baja hacia el sur y coincide la buena orientación con las vistas al bosque.

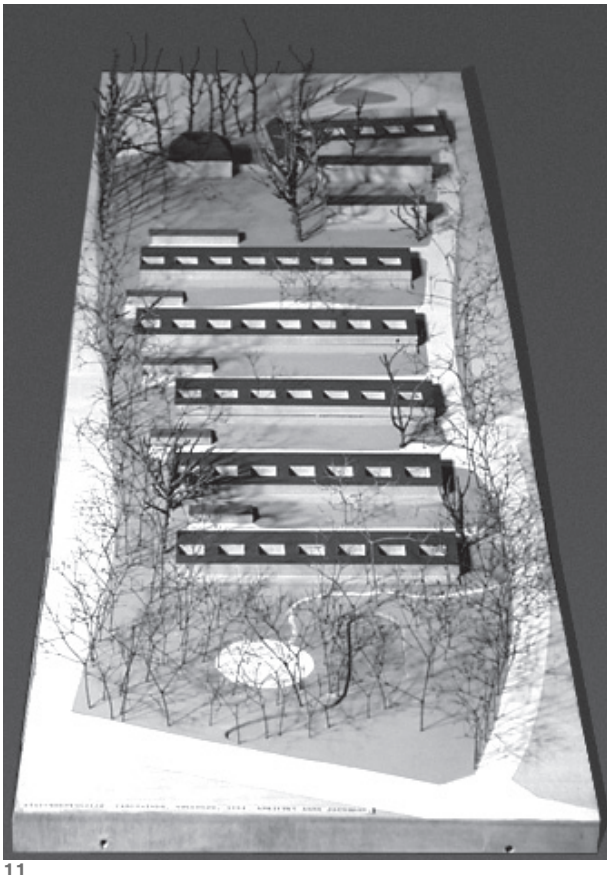
Las distintas propuestas de implantación no varían sustancialmente. Todas incluyen una serie de tipologías agrupadas en sentido transversal, de entre seis y ocho paquetes ordenados en bandas paralelas. La primera versión, de principios de 1954, no dista de la última de febrero de 1957. Los paquetes que se sitúan en el centro son los formados por varios módulos de casas patio, entre siete y ocho, en planta baja. En cambio, los que se encuentran en el extremo norte son grupos de dos plantas de altura, de entre cinco y seis casas. Esta tipología no la desarrolla y acaba desapareciendo en la última versión de 1957. Aún así, se convierte en un modelo que utilizará en el proyecto coetáneo construido en Ørnegårdsvej.

El proyecto para la empresa de ingeniería Jespersen & Søn en Ørnegårdsvej (1953-1957) no sólo recuerda a Carlsminde por su tipología de dos plantas, sino también por su organización en hileras, en las que yuxtapone módulos idénticos en bloques lineales. En Ørnegårdsvej se forman tres paquetes de unifamiliares de dos plantas, que se colocan paralelos al paquete construido diez años atrás, al otro lado de la calle, formado por ocho viviendas, de planta baja y sótano, para trabajadores de la fábrica Novo (1941-1943).

Las hileras de casas en Carlsminde se disponen en

09

10



11

09. Plànol de l'última versió de l'agrupació, febrer de 1957 (*543 Map6 ad 22309*). **10.** Fotografia publicada d'un grup de cases (*Arkitekten*, 1955). **11.** Maqueta de tota l'agrupació que correspon una versió intermèdia (*Danmarks Kunstbibliotek*, Jørgen Strüwing).

Les fileres de cases a Carlsminde es disposen en sentit est-oest i segueixen les línies topogràfiques del terreny, sobre plataformes que es van esglaonant. L'esplanació es forma per trams horitzontals en la base dels habitatges i acumula el pendent en els jardins. Així, en els 15 metres de separació entre una franja i la següent, la topografia decau en el jardí més metres que no pas en els paquets construïts. De totes maneres, als habitatges es preveuen unes particions perquè concordin amb el terreny. En aquest cas, la disposició adoptada per l'edificació és la més favorable a la topografia i a l'orientació, que passa a un segon terme el possible seguiment de l'alineació ortogonal del traçat dels carrers. **(10-11)**

Per accedir a cadascun dels paquets es projecten uns carrers en cul-de-sac que pengen perpendicularment del carrer situat a l'est. Pel cantó oest, en contraposició a la permeabilitat de l'altre extrem, es planteja una gran barrera verda. D'aquesta manera, cada paquet té un camí d'accés propi, situat a la cara nord, mentre que a la cara sud cada habitatge s'obre al propi jardí, que s'acaba fonent en un espai enjardinat comunitari.

En totes les versions d'implantació es plantegen camins d'accés que acaben en una zona d'aparcament comunitari. D'acord amb això, les tipologies de cases pati no preveuen incloure un espai per al garatge. L'excepció són les últimes propostes de 1958 i 1959, en les quals la casa tipus varia per incorporar-hi el cotxe. De totes maneres, només s'estudia la possibilitat pel que fa a la tipologia i no apareix cap plànol d'emplaçament amb aquesta alternativa.

Aquestes proves que incorporen el garatge dins la tipologia no tenen una repercussió directa en el projecte de Carlsminde, però sí en els de Hansaviertel i Ved Bellevue Bugt. Primerament, les propostes a Hansaviertel del 1956 persegueixen encabir el garatge dins la tipologia. Aquesta experiència es transporta, al cap de dos anys, a les últimes versions de Carlsminde. Posteriorment, influeixen en Ved Bellevue Bugt, on el garatge esdevindrà un requisit que portarà a un replantejament necessari de les tipologies en benefici de la privacitat de l'accés.

Resumint, els garatges comunitaris que es preveuen a Carlsminde són volums construïts que se segreguen dels habitatges, tot i que, progressivament, al llarg de l'evolució de les diferents agrupacions, es van acostant fins que es fusionen en la proposta de Bellevue. Si s'analitza la relació de les diferents propostes entre la casa pati i el garatge, es fan visibles algunes de les inquietuds de Jacobsen sobre l'espai domèstic pel que fa a la configuració de l'accés i la privacitat.

Respecte a la tipologia, es parteix d'una casa atri canònica, en el sentit de massa compacta amb un buit central. El pati ja apareix en el primer croquis i és un dels trets distintius que es manté, sense gaires variacions, al llarg de tot el procés. La casa proposada conté un espai descobert relacionat únicament amb les peces més íntimes (atri) i un altre espai descobert enjardinat associat tant a la sala d'estar com a les rodalies més properes (jardí). Aquests espais permeten agrupar diverses cases que s'adapten a la topografia i es vinculen amb l'entorn.

En els croquis inicials es dibuixa una casa desenvolupada horitzontalment, de proporció rectangular (10 per 15 metres), organitzada en tres ales al voltant d'un pati, igual que en la Rüthwen-Jürgensen. Aquesta divisió en tres franges atén al programa i a l'adaptació al terreny. La primera franja correspon a l'accés, els serveis i els dormitoris, la segona al pati i la cuina, i la tercera al menjador i la sala. Mentre el terra s'esglaona, la coberta s'inclina paral·lelament mitjançant un únic pendent, que recorda de nou la Rüthwen-Jürgensen. **(12)**

sentido este-oeste y siguen las líneas topográficas del terreno, sobre plataformas que se van escalonando. La explanación se forma por tramos horizontales en las viviendas y acumula la pendiente en los jardines. Así, en los 15 metros de separación entre una franja y la siguiente, la topografía decae en el jardín más metros que no en los paquetes construidos. De todos modos, en las viviendas se prevén unas particiones que concuerdan con el terreno. En este caso, la disposición adoptada por la edificación es la más favorable a la topografía y a la orientación, y pasa a un segundo lugar la posible alineación ortogonal a las calles.

Para acceder a cada uno de los paquetes se proyectan unas calles sin salida que cuelgan perpendicularmente de la calle situada al este. Por el lado oeste, en contraposición a la permeabilidad del otro extremo, se plantea una gran barrera verde. De este modo, cada paquete tiene un camino de acceso, situado en la cara norte, mientras que en la cara sur cada vivienda se abre al propio jardín, que se acaba fundiendo en un espacio comunitario.

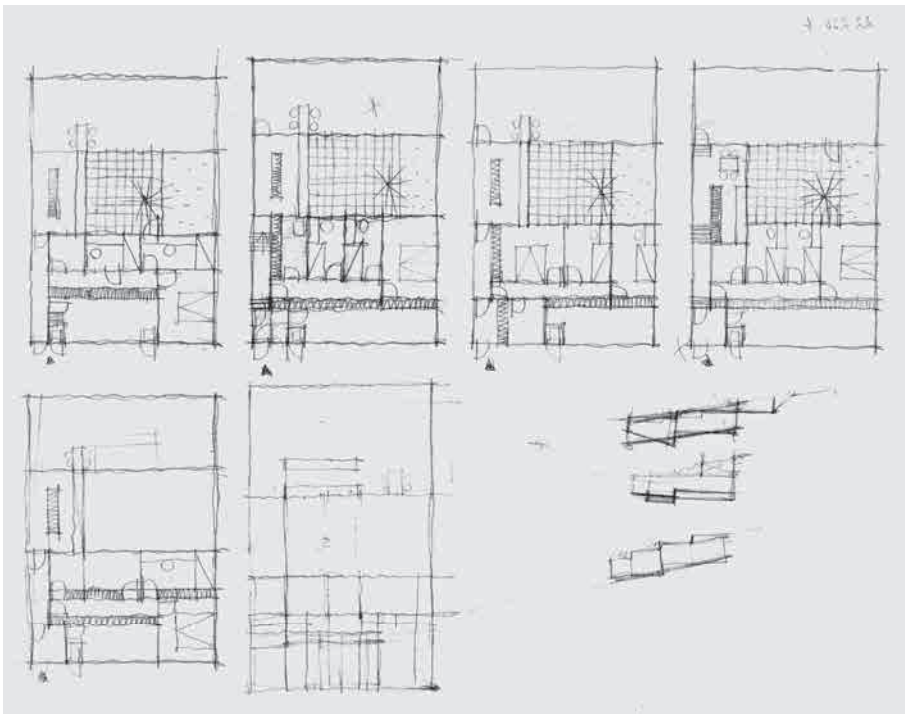
En todas las versiones de implantación se plantean caminos de acceso que acaban en una zona de aparcamiento comunitario. De acuerdo con esto, las tipologías de casas patio no prevén incluir un espacio para el garaje. La excepción son las últimas propuestas de 1958 y 1959, en las cuales la casa tipo varía para incorporar el coche. De todos modos, sólo se estudia la posibilidad en cuanto a la tipología y no aparece ningún plano de emplazamiento con esta alternativa.

Estas pruebas que incorporan el garaje no tienen una repercusión directa en el proyecto de Carlsminde, pero sí en los de Hansaviertel y Ved Bellevue Bugt. Las propuestas en Hansaviertel de 1956 encajan el garaje dentro la tipología. Esta experiencia se traslada, dos años más tarde, a las últimas versiones en Carlsminde. Posteriormente, influyen en Ved Bellevue Bugt, donde el garaje se convierte en un replanteamiento de la tipología en beneficio de la privacidad del acceso.

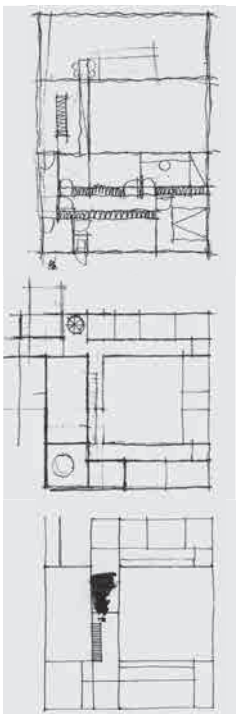
Resumiendo, los garajes comunitarios que se prevén en Carlsminde son volúmenes construidos que se segregan de las viviendas, a pesar de que, a lo largo de la evolución, se van acercando hasta que se fusionan en la propuesta de Bellevue. Si se analiza la relación de las distintas propuestas entre la casa patio y el garaje, se hacen visibles algunas de las inquietudes de Jacobsen sobre el espacio doméstico en cuanto a la configuración del acceso y la privacidad.

Respecto a la tipología, se parte de una casa atrio canónica, en el sentido de masa compacta con un vacío central. El patio ya aparece en el primer croquis y es uno de los rasgos distintivos que se mantiene, sin muchas variaciones, a lo largo del proceso. La casa contiene un espacio descubierto relacionado sólo con las piezas más íntimas (atrio) y otro espacio descubierto ajardinado asociado a la sala de estar (jardín). Estos espacios permiten agrupar casas que se adaptan a la topografía y se vinculan con el entorno.

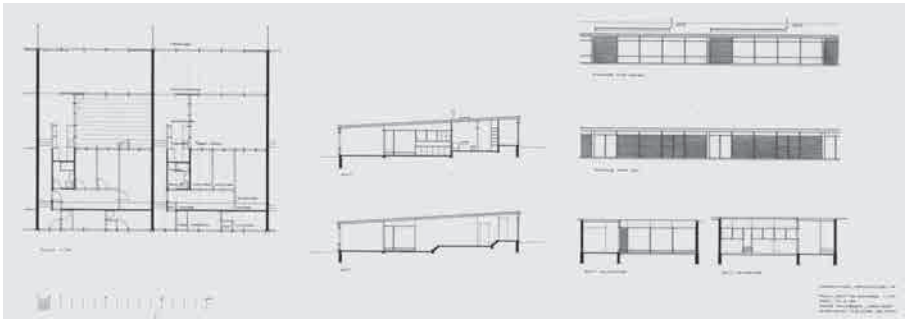
En el inicio se dibuja una casa en horizontal, rectangular (10 por 15 metros), organizada en tres alas alrededor de un patio. La división en franjas atiende al programa y al terreno: la primera corresponde al acceso, servicios y dormitorios, la segunda al patio y cocina, y la tercera al comedor y sala. Mientras el suelo se escalona, la cubierta se inclina, y recuerda la Rüthwen-Jürgensen.



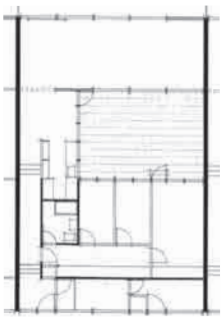
12

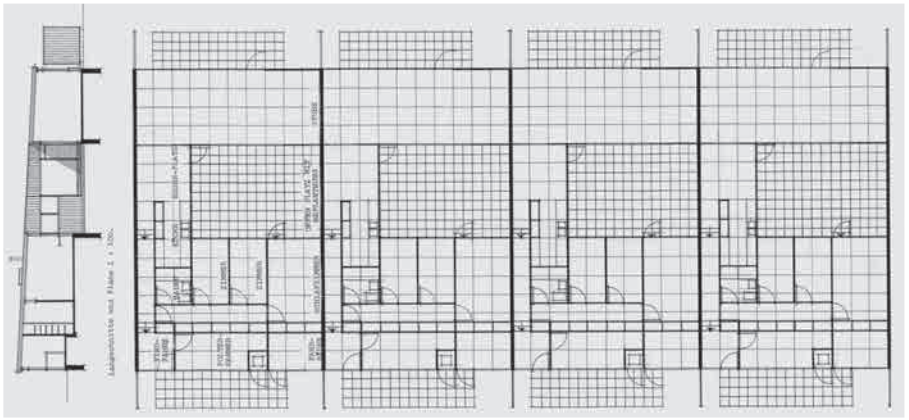


13

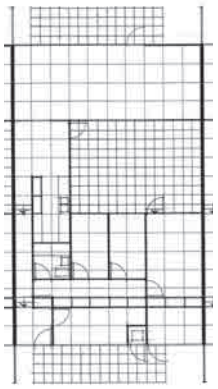


14





15



12. Croquis inicials de l'agrupació a Carlsminde (*543 Map6 22230 b*). **13.** Evolució cronològica des del primer croquis de la tipologia de Carlsminde als dos primers de la Rüthwen-Jürgensen (*543 Map6 22230 b; 547 Map9 18894 g; 547 Map9 18894 ao*). **14.** La primera versió completa de la tipologia de Carlsminde, febrer de 1954 (*543 Map6 22341 b*). **15.** Segona versió amb el redibuix de les plantes i de la secció longitudinal (*543 Map6 22341 c*).

Les dues cases s'organitzen en tres ales, cadascuna amb una àrea diferenciada del programa. En els dos casos, l'ala privilegiada, respecte a l'orientació, les vistes i el grau l'obertura a l'exterior, és la que conté les estances comunes. En la Rüthwen-Jürgensen aquesta àrea destaca per sobre de les altres per la gran coberta inclinada, però a Carlsminde l'ala s'adhereix a la volumetria general. Tot i aquests plantejaments simultanis, una acaba adoptant una planta més oberta i l'altra queda compresa dins d'uns murs que delimiten l'espai habitable. **(13)**

Analitzant les diferents versions de plantes que apareixen dibuixades en els croquis inicials de Carlsminde, s'observa la preocupació per trobar una distribució idònia de la primera franja. Els dubtes són en la configuració del vestíbul, en les zones de pas equipades amb armaris de paret, en l'agrupació dels serveis i en quines són les peces que s'obren al pati. De fet, aquestes qüestions que es comencen a plantejar són les que s'aniran desenvolupant al llarg dels projectes d'agrupacions de cases pati i que faran evolucionar les diferents tipologies. Per altra banda, les altres dues franges que contenen les zones d'estar gairebé no varien. Es plantegen com a espais no compartimentats que donen al pati i al jardí exterior, fet que no canviarà tot i que s'anirà matisant.

També apareix aquí la possibilitat de partir la planta en diferents nivells, tot ajustant-se a la topografia. Tres petites seccions són el testimoni del trencament del forjat inferior en quatre parts i de la coberta en dues. La volumetria es resol diferenciant en la coberta les dues meitats: una franja d'accés i serveis, i l'altra d'estances comunes. Aquesta diferenciació no s'acaba expressant en volumetria, però sí que es manté sempre una certa separació entre l'accés i la sala d'estar.

La primera versió completa de la tipologia és de febrer de 1954. La planta és pràcticament la mateixa que apareix als esbossos inicials però passada a net. Aquests plànols mostren una casa oberta al pati central, amb una façana opaca a l'accés i transparent al jardí. En les seccions s'aprecia la coberta inclinada que aporta una volumetria única, mentre que el forjat inferior es decala en tres trams corresponents a accés i serveis, dormitoris i àmplia zona d'estar. **(14)**

Poc després es torna a dibuixar la planta acompanyada de la secció que defineix millor la proposta, la longitudinal. Aquesta és la informació que es publica posteriorment per il·lustrar el projecte, tot i que no és la versió definitiva.[2] Respecte a la proposta anterior, el que varia és gairebé imperceptible, tot i que es considera la segona versió. S'ajusten les mides segons una retícula d'1 per 1. Un lleu canvi revela el que preocupa l'arquitecte i que serà un dels motors de l'evolució. S'introdueix un element opac entre la sala d'estar i el pati, quan anteriorment era un tancament transparent. Progressivament, la relació de les peces comunes amb el pati es matisa, tot i que es manté la sala al final del recorregut per preservar-ne la intimitat. **(15)**

A banda de la incorporació del tancament, també apareix una retícula que serveix de pauta per a tots els espais i divisions. Segurament, aquest és el primer pas per poder incorporar elements prefabricats per envans i façanes. La retícula, que en la versió anterior indica només el sentit de les biguetes, ara pren força i es converteix en una pauta expressada fins i tot en el paviment.

L'elaboració dels plànols més complets es presenta el maig de 1956 i esdevé

2. PEDERSEN, Johan. *Arkitekten Arne Jacobsen.* Udgivet, København: Selvejende institution under danske arkitekters landsforbund, 1954; SHERIDAN, Michael. *Room 606: The SAS House and the work of Arne Jacobsen*; "To boligbebyggelser: Atriumhuse ved Carlsminde". *Arkitekten*, Ugehæfte, 1955, pàgines 93-94.

Las dos casas se organizan en tres alas, cada una con un área diferenciada del programa. En los dos casos, el ala privilegiada, respecto a la orientación, las vistas y el grado la apertura al exterior, es la que contiene las estancias comunes. En la Rüthwen-Jürgensen, esta área destaca por la gran cubierta inclinada, pero en Carlsminde el ala se adhiere a la volumetría general. A pesar de estos planteamientos simultáneos, una adopta una planta más abierta y la otra queda comprendida dentro de unos muros.

Analizando las versiones iniciales de Carlsminde, se observa la preocupación por encontrar una distribución idónea de la primera franja. Las dudas son la configuración del vestíbulo, las zonas de paso equipadas con armarios empotrados, la agrupación de los servicios y las piezas que se abren al patio. De hecho, estas cuestiones que se plantean son las que se irán desarrollando a lo largo de los proyectos de agrupaciones de casas patio y que harán evolucionar las tipologías. Por otro lado, las otras dos franjas que contienen las zonas de estar casi no varían. Se plantean como espacios no compartimentados que dan al patio y al jardín, hecho que no cambia pero se matiza.

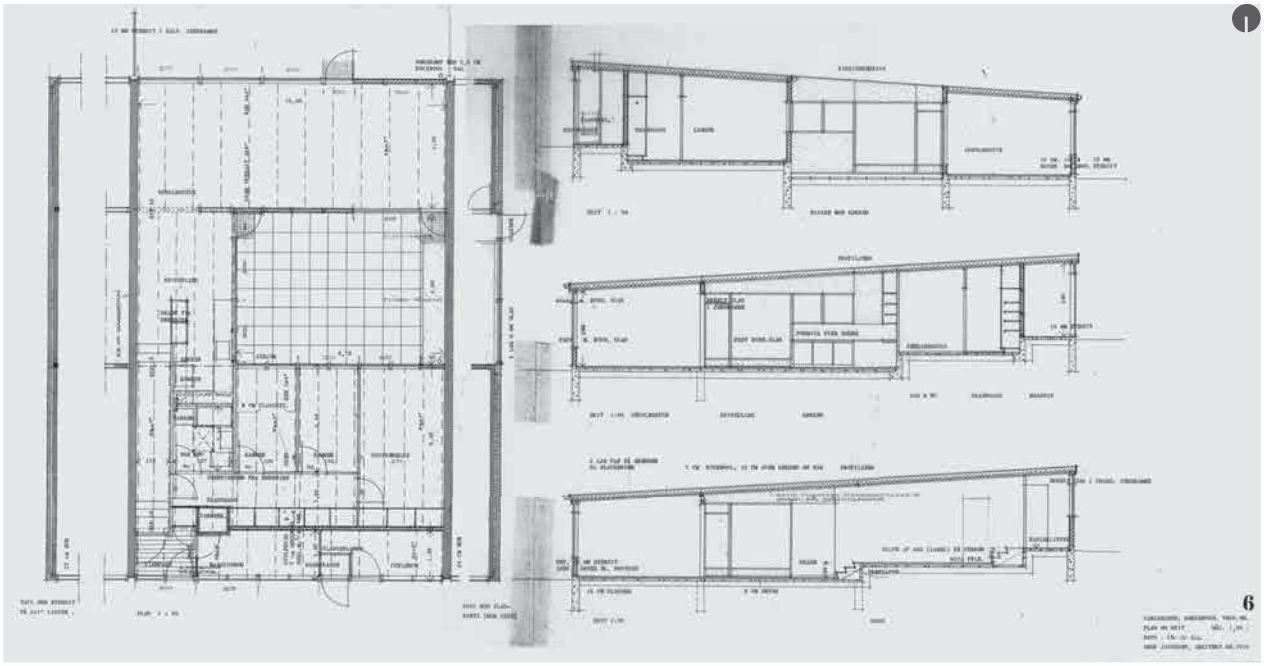
También aparece la posibilidad de partir la planta en niveles ajustados a la topografía. Tres pequeñas secciones son el testigo de la ruptura del forjado en cuatro partes y la cubierta en dos. La volumetría se resuelve diferenciando en la cubierta las dos mitades: una franja de acceso y servicios, y la otra de dependencias comunes. Esta diferenciación no termina así, pero sí que se mantiene siempre una cierta separación entre el acceso y la sala de estar.

La primera versión completa de la tipología es de febrero de 1954. La planta es prácticamente la misma que aparece en los esbozos iniciales pero pasada a limpio. Estos planos muestran una casa abierta al patio, con una fachada opaca al acceso y transparente al jardín. En las secciones se aprecia la cubierta inclinada que aporta una volumetría única, mientras que el forjado se parte en tres tramos.

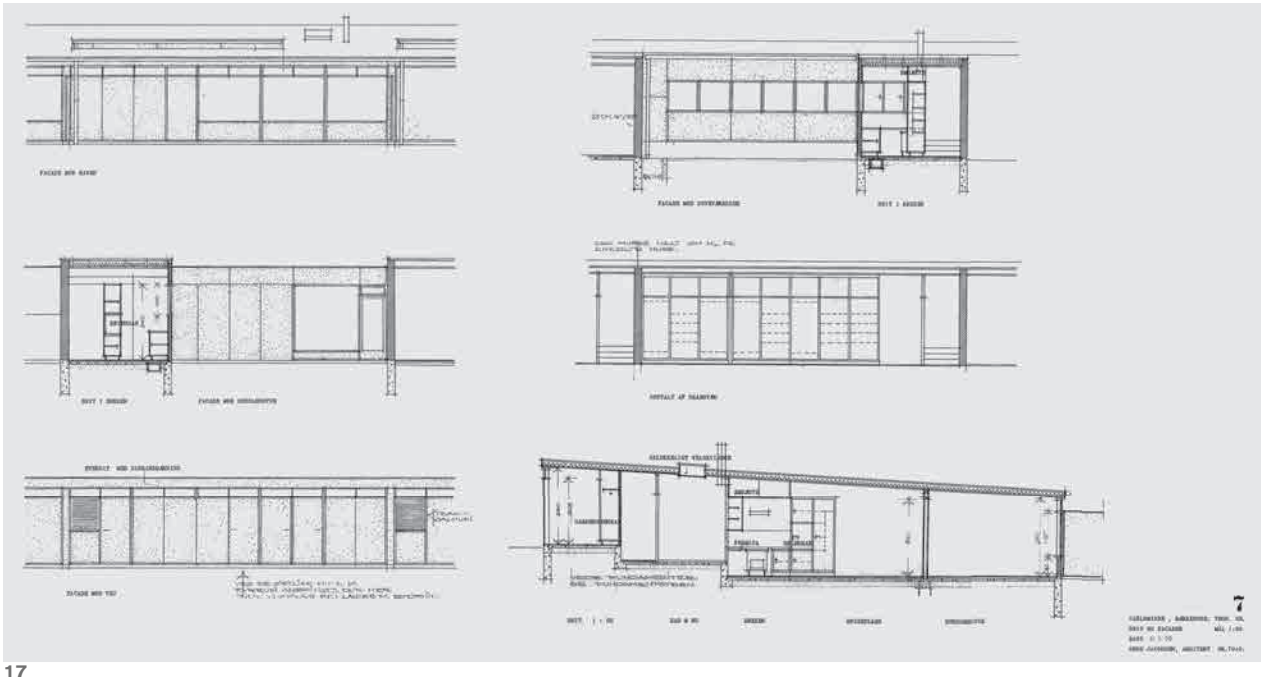
Poco después se dibuja la planta con la sección que define mejor la propuesta, la longitudinal. Esta es la información que se publica posteriormente para ilustrar el proyecto, a pesar de que no es la versión definitiva. Respecto a la propuesta anterior, lo que varía es casi imperceptible, a pesar de que se considera la segunda versión. Se ajustan las medidas según una retícula de 1 por 1. Un leve cambio revela lo que preocupa al arquitecto y que será uno de los motores de la evolución. Se introduce un elemento opaco entre la sala de estar y el patio, cuando antes era transparente. Progresivamente, la relación de las piezas comunes con el patio se matiza, a pesar de que se mantiene la sala al final del recorrido para preservar la intimidad.

Además de la incorporación del cerramiento, también aparece una retícula que sirve de pauta para todos los espacios y divisiones. Seguramente, este es el primer paso para incorporar elementos prefabricados en tabiques y fachadas. La retícula, que antes indicaba sólo el sentido de las viguetas, ahora se convierte en una pauta expresada incluso en pavimento.

Los planos más completos se presentan en mayo de 1956 y se convierten en la tercera propuesta. En apariencia son los definitivos y muestran el proyecto detallado, preparado para construir. Aunque no se



16



17

16. Tercera versió, làmina 6 amb planta baixa i seccions longitudinals, maig de 1956 (*543 Map6 22342 a*). **17.** Tercera versió, làmina 7 amb seccions i façanes, maig de 1956 (*543 Map6 22342 b*).

la tercera proposta. En aparença són els plànols definitius i mostren el projecte detallat, preparat per construir-lo. Encara que no s'acabarà edificant, aquesta és la informació que continua perfeccionant a Hansaviertel. Pràcticament no es produeixen ajustos remarcables, tot i que es continua amb la línia del tancament progressiu de la sala d'estar respecte de l'habitatge. **(16-17)**

Pel que fa a la relació entre l'ala de la sala d'estar i l'habitatge, es disposen sota la mateixa coberta però la connexió es matisa. Per una banda, els diferents nivells del forjat inferior provoquen una separació de l'habitatge en tres parts. L'ala de la sala i l'ala del menjador-cuina es troben en el nivell més baix, en contacte amb el jardí. La resta de l'habitatge queda tres graons elevada, a excepció de la crugia de serveis i accés, que queda uns altres tres graons per sobre i coincideix amb el nivell del carrer. Per altra banda, apareix una jàssera acompanyada d'un mur que remarca la distinció entre la sala i el menjador. El mur es prolonga fins que separa la sala del pati intermedi, tot i que no arriba a contactar amb el mur de la crugia, que permet una certa comunicació visual i física entre els dos espais. Aquesta comunicació minva al llarg del projecte i es fa més opaca en les successives versions, fins que es planteja un mur que estableix un tall rotund amb l'habitatge. Un mur de característiques similars apareix a la zona de serveis propera a la façana d'accés, en aquest cas, per remarcar la separació d'usos i nivells.

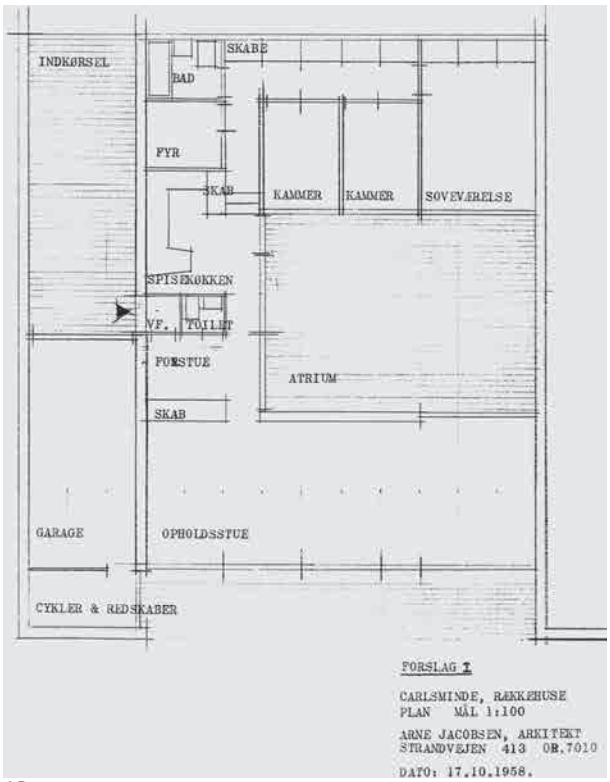
Després d'una llarga aturada, la proposta es capgira l'octubre de 1958, quan apareixen unes tipologies diferents a les que s'han treballat durant els quatre anys. Les tipologies plantegen principalment dos canvis: l'aparició del garatge i la simetria del pati. Per una banda, incorporar el garatge dins de la casa suposa augmentar-ne l'amplada. Així, es passa d'una planta de 10 per 16, a una de 15 per 17 i a una altra de 17 per 17. Per altra banda, el pati s'inverteix i queden la cuina i el menjador orientats a l'est. **(18-19)**

Aquestes propostes no s'incorporen a l'emplaçament general i, per tant, no se'n pot assegurar la ubicació, ni tampoc la incidència en els garatges comunitaris. Una opció és que les noves tipologies substitueixin totes les anteriors i l'altra que només es disposin en una zona determinada, com la situada en la part nord de la parcel·la. En altres propostes, la zona nord s'ocupa amb habitatges de dues plantes o amb cases pati amb una orientació diferent, com en l'última versió de l'emplaçament del febrer de 1957. **(09)** Per tant, seria fàcil imaginar que el nou model se situa agrupat en un paquet de cases pati girades 90° i simètriques, que s'adapten al carrer d'accés i a l'orientació del pati. En aquesta àrea no es preveuen places d'aparcament com en les altres; potser aquest seria el motiu de la nova proposta.

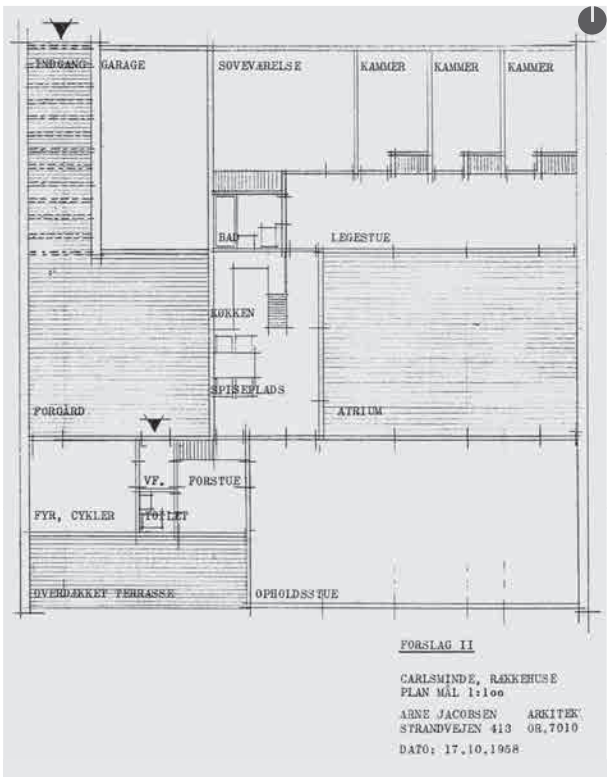
Una d'aquestes últimes propostes, la quarta en el còmput general, amb data de 17 d'octubre de 1958, planteja donar més amplada a la tipologia adjuntant-hi una nova crugia annexa. D'aquesta manera, s'hi afegeix un tercer mur longitudinal. Aquesta decisió s'aprofita per traslladar i girar la crugia de la zona de serveis, que fins ara es manté segregada de la resta. L'augment de l'amplada permet encabir el garatge i el magatzem de bicicletes en un extrem i aprofita la profunda incisió per provocar l'accés just al centre de la planta. El fet de treure les primeres peces que actuaven de coixí a la cara nord comporta que aquesta façana ara sigui opaca. Conseqüentment, el mur interior que abans separava els serveis dels dormitoris, es converteix en la façana d'accés. **(18)**

Respecte a la versió anterior, aquesta es podria considerar una variació distributiva

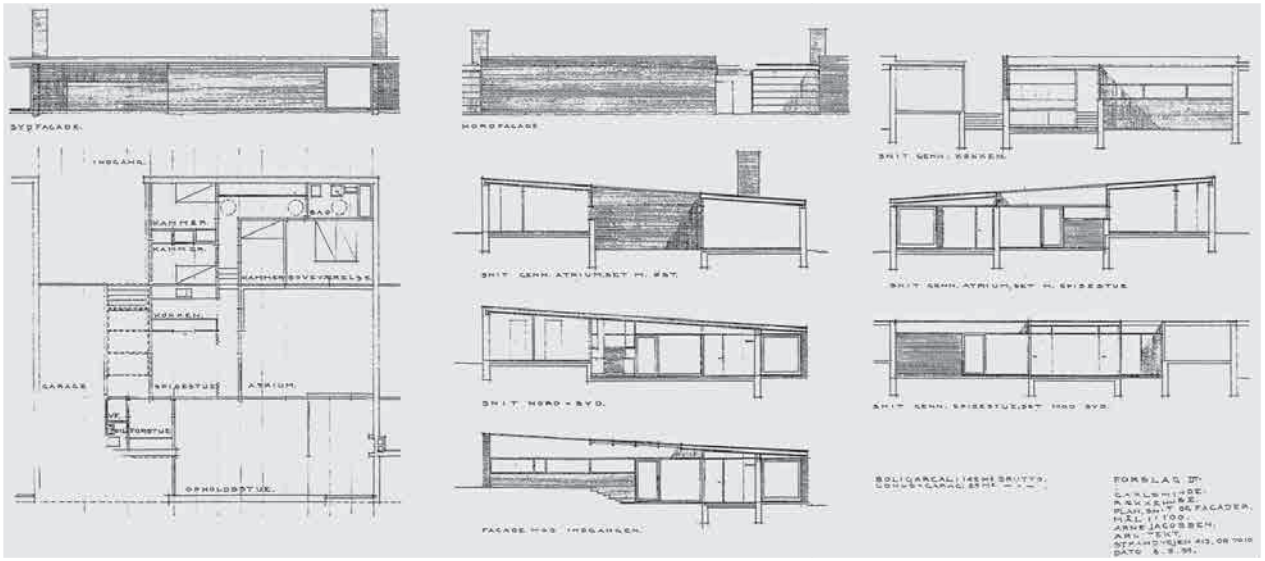
acabará edificando, esta es la información que continúa perfeccionando en Hansaviertel. Prácticamente no se producen ajustes, a pesar de que se continúa con el progresivo cerramiento de la sala respecto la vivienda.
En cuanto a la relación entre el ala de la sala de estar y la vivienda, se disponen bajo la misma cubierta pero la conexión se matiza. Por un lado, los niveles del forjado provocan una separación de la vivienda en tres partes. El ala de la sala y el ala del comedor-cocina están en el nivel más bajo, en contacto con el jardín. El resto de la vivienda queda tres escalones elevada, a excepción de la crujía de servicios y acceso, que queda otros tres escalones por encima, a nivel de la calle. Por otro lado, aparece una jácena acompañada de un muro que remarca la distinción entre la sala y el comedor. El muro se prolonga hasta que separa la sala del patio, a pesar de que no llega a contactar con el muro de la crujía, que permite una cierta comunicación visual y física entre los dos espacios. Esta comunicación mengua a lo largo del proyecto y se hace más opaca en las sucesivas versiones, hasta que se plantea un muro que establece un corte rotundo con la vivienda. Un muro de características similares aparece en la zona de servicios cercana a la fachada de acceso, en este caso, para remarcar la separación de usos y niveles.
Después de una larga parada, la propuesta se cambia en octubre de 1958, cuando aparecen unas tipologías diferentes a las trabajadas durante cuatro años. Las tipologías plantean dos cambios: la aparición del garaje y la simetría del patio. Por un lado, incorporar el garaje supone aumentar la anchura. Así, se pasa de una planta de 10 por 16, a una de 15 por 17 y a otra de 17 por 17. Por otro lado, el patio se invierte y quedan la cocina y el comedor orientados al este.
Estas propuestas no se incorporan al emplazamiento general y no se puede asegurar su ubicación, ni tampoco la incidencia en los garajes comunitarios. Una opción es que las nuevas tipologías sustituyan todas las anteriores y la otra que sólo se dispongan en una zona, como en la norte. En otras propuestas, la zona norte se ocupa con viviendas de dos plantas o con una orientación diferente, como en la última versión del emplazamiento en febrero de 1957. Por lo tanto, sería fácil imaginar que el nuevo modelo se sitúa agrupado en un paquete de casas patio giradas 90° y simétricas, que se adaptan a la calle y a la orientación. En esta área no se prevén aparcamiento como en las otras; quizás este sería el motivo de la nueva propuesta.
Una de estas últimas propuestas, la cuarta en el cómputo general, del 17 de octubre de 1958, da más anchura a la tipología con una crujía anexa. De este modo, se añade un tercer muro longitudinal. Esta decisión se aprovecha para trasladar y girar la crujía de servicios, que hasta ahora se mantiene segregada del resto. El aumento de anchura permite encajar el garaje y el almacén de bicicletas en un extremo y aprovechar la profunda hendidura para el acceso justo por el centro de la planta. El hecho de sacar las piezas que actúan de colchón en la cara norte comporta que esta fachada sea opaca. El muro que separaba los servicios de los dormitorios, se convierte en la fachada de acceso.
Respecto la versión anterior, esta se podría considerar una variación que incorpora una separación entre las tipologías vecinas. Este espacio que queda entre el



18



19



20

18. Quarta versió de la tipologia, octubre de 1958 (*543 Map6 22336 c*). **19.** Cinquena versió de la tipologia, octubre de 1958 (*543 Map6 22336 d*). **20.** Làmina que correspon a la sisena versió de la tipologia, maig de 1959 (*543 Map6 22336 e*).

que incorpora una separació espacial entre les tipologies veïnes. Aquest espai que queda entre el mur d'una casa i el següent s'utilitza com a accés i garatge, i provoca una alteració en la distribució interior. El canvi d'accedir per la testera o pel centre altera radicalment el recorregut anterior, la funció del pati intermedi i la progressiva percepció de l'espai.

El recorregut, que en les primeres versions es produïa a l'interior de l'habitatge, es trasllada ara a l'exterior, a través d'una escletxa entre dos murs opacs (*indkørsel*). Al final de l'escletxa apareix el garatge i la porta d'entrada a l'interior. Passades dues portes, l'usuari arriba a un gran vestíbul situat davant del pati, connectat amb la sala d'estar i amb la cuina-menjador. En essència, cada ala conté les mateixes peces que abans, tot i que el fet d'accedir-hi pel centre fa que les zones comunes es trobin en arribar i els dormitoris quedin més aïllats. Així, l'ala que més s'altera és la central, la que contenia menjador i cuina, que en aquesta versió també incorpora l'entrada, el vestíbul i un petit bany de cortesia.

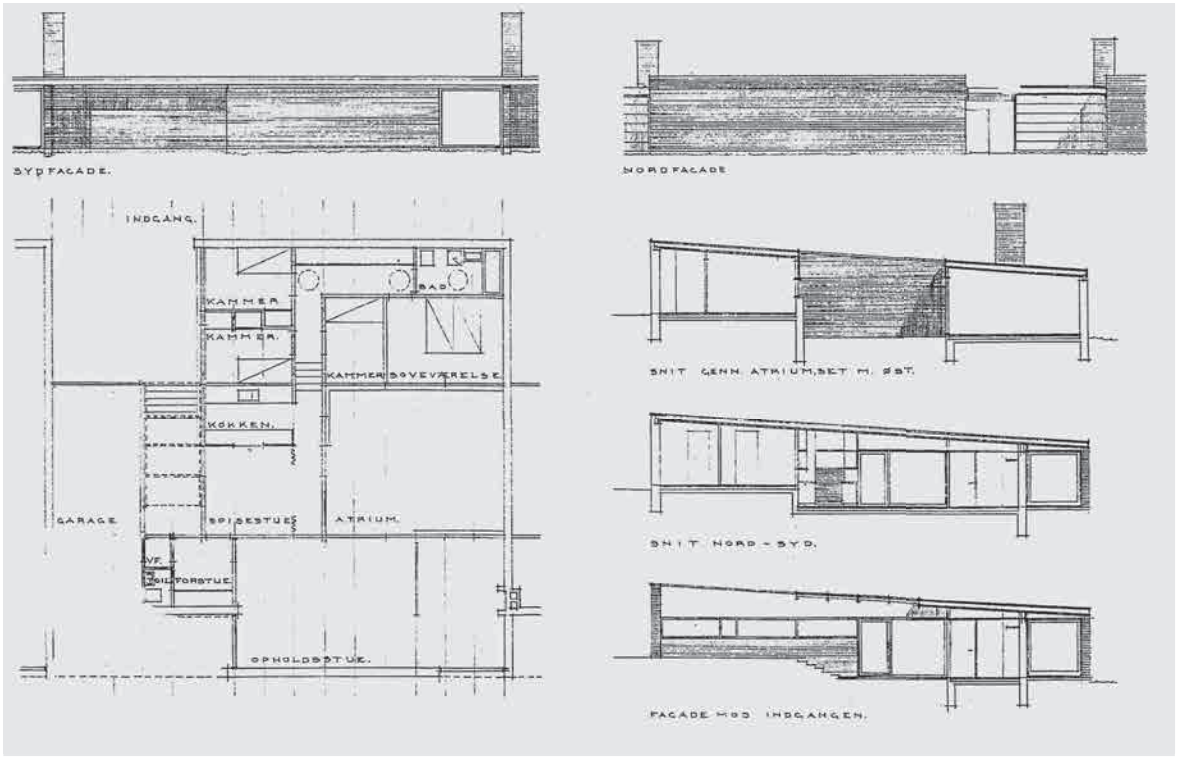
La cinquena proposta, coetània a l'anterior, presenta més canvis envers el model treballat. De planta quadrada, 17 per 17 metres, és la més ampla de les versions. La crugia que s'afegeix és el doble que l'anterior, que es converteix en una de 6 metres per garatge, serveis, entrada, vestíbul i terrassa. L'afegit desdibuixa el perfil de l'habitatge en C. La volumetria, amb buits, entrants i sortints, configura tres espais exteriors: el pati d'accés, el pati interior i la terrassa. Cadascun actua per separat, amb una funció diferenciada i una posició allunyada de la resta, que impedeix establir-hi complicitats. **(19)**

El primer és el dedicat a l'entrada, que es formalitza per un passatge estret, allargat i cobert per una pèrgola (*indgang*), que s'eixampla en un pati descobert quadrat (*forgård*), de 5,50 metres de costat. Aquest pati apareix amb l'únic propòsit de conduir l'usuari fins a l'accés, situat en un cos annex i no a l'ala central. S'evita la distorsió que provocava situar l'accés en l'ala de la cuina-menjador. El segon és el pati intermedi (*atrium*), que es converteix en un espai contemplatiu amb un deambulatori perimetral. Finalment, el nou espai exterior és la terrassa coberta (*overdækket terrasse*), que connecta la sala d'estar amb el jardí. La seva aparició sembla més aviat fruit dels metres sobrants que no pas per dotar l'habitatge d'un espai exterior cobert relacionat amb l'interior. Amb característiques similars, però amb una utilitat més clara, aquesta terrassa recorda la de la Rüthwen-Jürgensen, que comunica el menjador amb l'exterior.

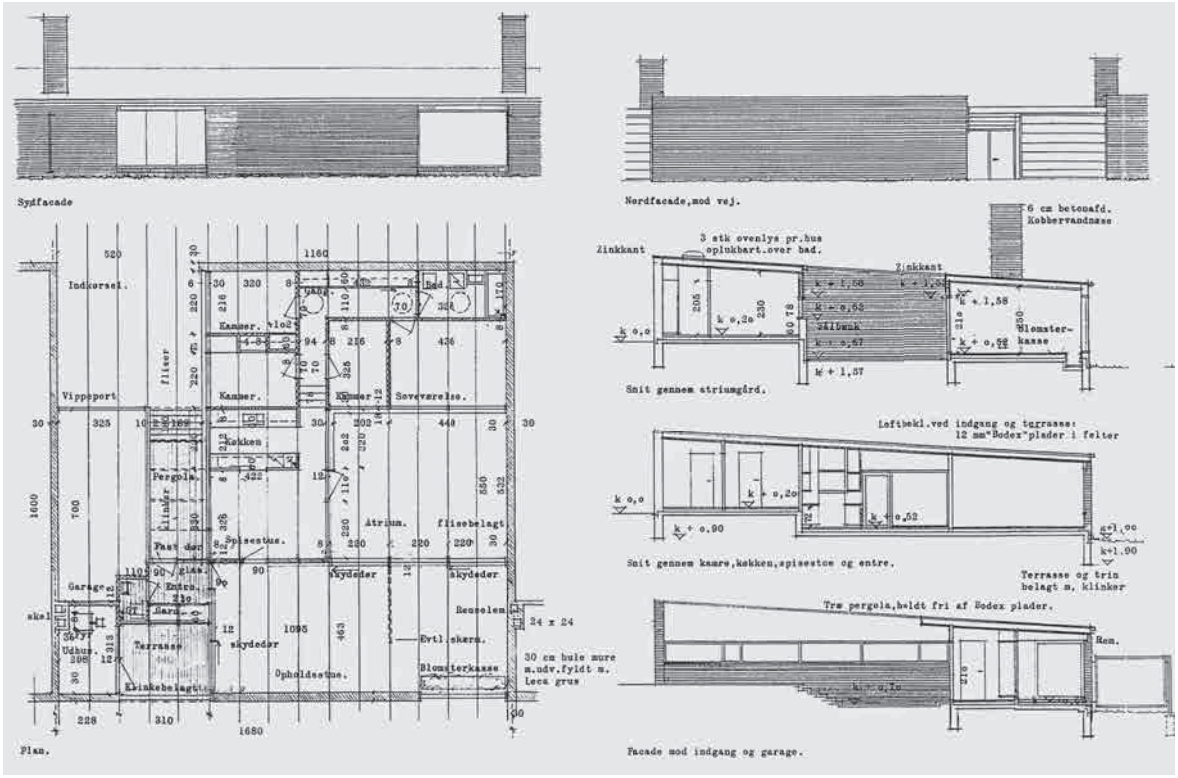
D'aquesta manera, la proposta perd l'atribució inicial de casa abocada a un atri. El fet de créixer dificulta la possibilitat de recórrer a un únic pati, així que apareixen nous espais exteriors per resoldre el contacte amb l'entorn. La façana nord, que es mostrava opaca a l'accés, ara necessita obrir-se per dotar d'il·luminació i ventilació els quatre dormitoris. Es perd la intimitat aconseguida i la progressiva obertura de la casa en relació amb el recorregut. En definitiva, les alteracions a la tipologia anterior intenten encabir el garatge i configurar un recinte d'accés amb la incorporació de dos volums afegits. Aquests volums configuren un recinte sobredimensionat i un accés situat en l'extrem oposat, just en l'àrea comuna. Tot plegat va en detriment del recorregut articulador de la casa, de la coherència interna i de la dimensió dels espais.

Sis mesos més tard apareix l'última versió, amb la qual Jacobsen treballa des del maig fins al setembre de 1959. **(20-22)** Aquesta vegada es conserven més documents per entendre la composició de la casa: la planta, els dos alçats i

muro de una casa y el siguiente se utiliza como acceso y garaje, y altera la distribución: cambia el recorrido, la función del patio y la percepción del espacio.
El recorrido, que en las primeras versiones se producía en el interior de la vivienda, se traslada ahora al exterior, a través de una abertura entre dos muros (*indkørsel*). Al final de la abertura aparece el garaje y la puerta de entrada al interior. Pasadas dos puertas, el usuario llega a un gran vestíbulo situado ante el patio, conectado con la sala de estar y la cocina-comedor. En esencia, cada ala contiene las mismas piezas que antes, a pesar de que acceder por el centro hace que las zonas comunes se encuentren al llegar y los dormitorios queden más aislados. Así, el ala que más se altera es la central, la que contenía comedor y cocina, que en esta versión también incorpora la entrada, el vestíbulo y un aseo.
La quinta propuesta, coetánea a la anterior, presenta más cambios del modelo trabajado. De planta cuadrada, 17 por 17 metros, es la más ancha de las versiones. La crujía que se añade es el doble que la anterior, que se convierte en una de 6 metros para garaje, servicios, entrada, vestíbulo y terraza. El añadido desdibuja el perfil de la vivienda en C. La volumetría, con vacíos, entrantes y salientes, configura tres espacios exteriores: el patio de acceso, el patio interior y la terraza. Cada uno tiene una función diferenciada y una posición alejada del resto, que impide establecer complicidades.
El primero es el dedicado a la entrada, que se formaliza por un pasaje estrecho, alargado y cubierto por una pérgola (*indgang*), que se ensancha en un patio descubierto cuadrado (*forgård*), de 5,50 metros de lado. Este patio aparece con el único propósito de conducir al usuario hasta el acceso, situado en un cuerpo anexo. Se evita la distorsión que provocaba situar el acceso en el ala de la cocina-comedor. El segundo es el patio intermedio (*atrium*), que se convierte en un espacio contemplativo con un deambulatorio perimetral. Finalmente, el nuevo espacio exterior es la terraza cubierta (*overdækket terrasse*), que conecta la sala de estar con el jardín. Su aparición parece ser fruto de los metros sobrantes, más que para dotar la vivienda de un espacio exterior cubierto. Con características similares, pero con una utilidad más clara, esta terraza recuerda la del comedor de la Rüthwen-Jürgensen.
Así, la propuesta pierde la atribución inicial de casa abierta a un atrio. El crecimiento dificulta la posibilidad de recurrir a un único patio, así que aparecen nuevos espacios exteriores para resolver el contacto con el entorno. La fachada norte, que se mostraba opaca al acceso, ahora necesita abrirse para dotar de iluminación y ventilación a los cuatro dormitorios. Se pierde la intimidad conseguida y la progresiva apertura de la casa en relación con el recorrido. En definitiva, las alteraciones sobre la tipología anterior intentan incluir el garaje y configurar un recinto de acceso con la incorporación de dos volúmenes añadidos. Estos volúmenes configuran un recinto sobredimensionado y un acceso situado en el extremo opuesto, justo en el área común. Todo ello va en detrimento del recorrido articulador de la casa, de la coherencia interna y de la dimensión de los espacios.
Seis meses más tarde aparece la última versión, con la que Jacobsen trabaja desde mayo hasta septiembre de 1959. Esta vez se conservan más documentos para



21



22

21. Sisena tipologia i pràcticament definitiva, maig de 1959 (*543 Map6 22336 e*). **22.** Tipologia definitiva, setembre 1959 (*543 Map6 22336 f*).

sis seccions. Aquesta versió recupera la introversió perduda en les dues últimes propostes, que es mostraven obertes a ambdues façanes, nord i sud. Les obertures, que són mínimes, són exclusivament en els tres espais exteriors.

Es tracta d'una planta gairebé quadrada, de 16,80 metres per 16, amb una volumetria més regular que les dues anteriors. Manté la forma inicial d'habitatge en C però s'amplia amb un cos adjunt de vestíbul, garatge i serveis. Els tres espais significatius que es mantenen són el pati d'accés (*indkørsel*), el central (*atrium*) i la terrassa (*terrasse*). Tots tres es repetiran als següents projectes de cases pati però ordenats d'una altra manera. El recorregut d'accés que s'estableix, la seqüència espacial i la relació de les peces amb els espais descoberts no comparteix la lògica seguida en les primeres versions. Aquesta vegada es planteja un itinerari que enllaça lleument els tres espais exteriors, situats un a cada extrem de la planta. El resultat és un itinerari exterior que es prolonga mentre que l'interior s'escurça, com a mínim el tram públic. **(21-22)**

L'aproximació comença per la façana nord opaca, aquesta vegada feta amb un mur de maons. Quan el mur opac s'interromp, apareix l'entrada a la casa al final d'un pati de proporció quadrada. Cal travessar-lo fins a arribar a un camí estret cobert amb una pèrgola que condueix, després de baixar uns graons, al vestíbul interior. Respecte de la versió anterior, s'inverteix la posició de l'escletxa porxada i el pati, que aconsegueix ara una compressió progressiva en aproximar-se a la casa. Aquest trajecte s'esdevé en la crugia afegida a la casa, al final de la qual se situa el cos annex, que acaba enllaçant el petit vestíbul amb la sala d'estar.

Després del trajecte d'aproximació a l'exterior de l'habitatge s'arriba a la sala d'estar. En realitat, la sala actua com un gran vestíbul, ben diferent de l'estança principal que se segregava de les altres peces perquè donés al jardí. D'aquesta manera, des de la sala es pot continuar cap al menjador, la cuina i els dormitoris, seguir el recorregut més intern o cap a la terrassa i el jardí. Així com abans les estances comunes se situaven al final de l'accés, ara són les que es disposen a primer terme. Per tant, es recorre l'habitatge de manera inversa. L'ala d'estar no es troba al final del recorregut sinó al principi i connecta visualment amb el jardí i físicament amb la terrassa i el pati, a través de finestrals lliscants (*skydedør*). En definitiva, accedir per l'extrem oposat implica alterar la correlació espacial, que dilata el recorregut d'accés, en detriment de les expansions visuals internes cap a l'exterior.

Al pati hi continuen donant totes les peces principals, menys dos dormitoris que s'obren al recinte d'accés. La formulació del pati és gairebé la mateixa que en les propostes anteriors, fins i tot es mostra més transparent. En canvi, la façana posterior al jardí és la més opaca, només oberta per dos grans finestrals en les zones que corresponen a l'estudi i a la terrassa. Aquest alçat sud, format per un mur d'obra, que s'atura puntualment per proporcionar llum a l'interior i que està emmarcat per les altes xemeneies dels laterals, tornarà a aparèixer a la tipologia de Ved Bellevue Bugt.

Els paràmetres que es mantindran en els projectes següents de Hansaviertel i Ved Bellevue Bugt són els que s'estudien fins a la tercera versió i en les tres últimes. L'experiència aconseguida en la tercera versió es transmet directament en els projectes següents, més algunes de les estratègies utilitzades en les tres últimes, com la incorporació del garatge i el pati d'accés.

entender su composición: planta, dos alzados y seis secciones. Esta versión recupera la introversión perdida en las dos últimas propuestas, que se mostraban abiertas a norte y sur. Las aperturas, que son mínimas, aparecen sólo en los tres espacios exteriores.

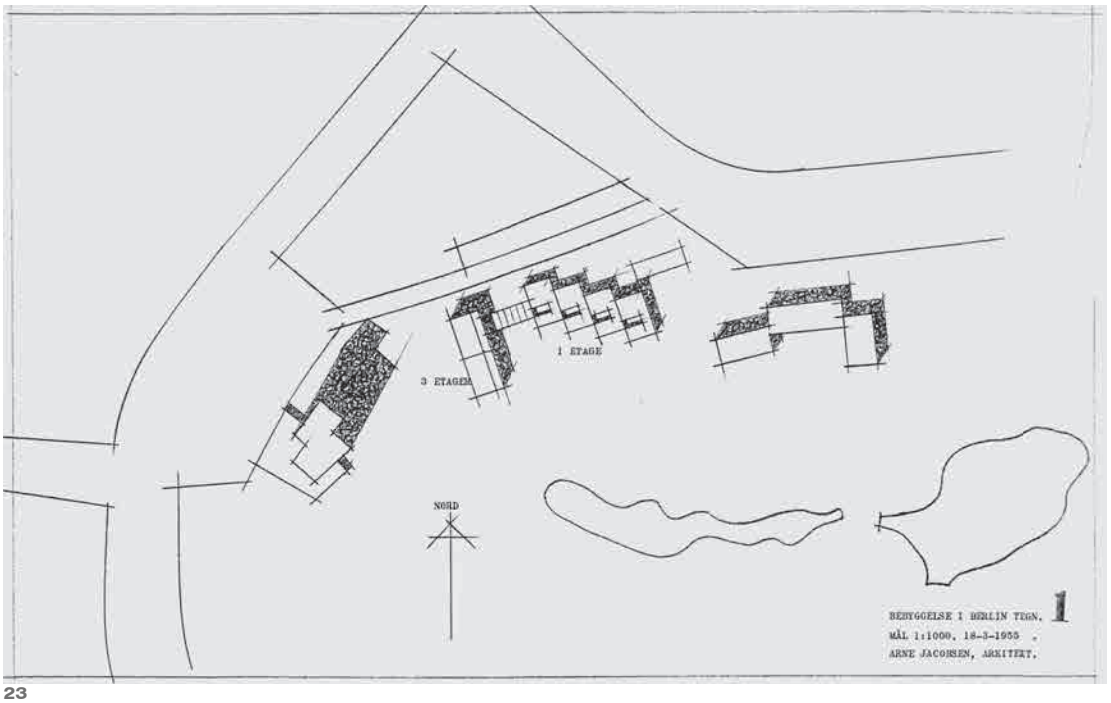
Se trata de una planta casi cuadrada con una volumetría más regular que las dos anteriores. Mantiene la forma inicial de vivienda en C pero se amplía con un cuerpo adjunto de vestíbulo, garaje y servicios. Los tres espacios significativos que se mantienen son el patio de acceso, el central y la terraza. Los tres se repetirán en los siguientes proyectos de casas patio pero ordenados de otro modo. El recorrido, la secuencia espacial y la relación de las piezas con los espacios descubiertos no continúa lógicas anteriores. Se plantea un itinerario que enlaza levemente los tres espacios exteriores, situados en los extremos de la planta. El resultado es un itinerario exterior que se prolonga mientras que el interior se acorta, como mínimo el tramo público.

La aproximación empieza por la fachada norte opaca, esta vez realizada con un muro de ladrillos. Cuando el muro se interrumpe, aparece la entrada al final de un patio de proporción cuadrada. Se atraviesa hasta llegar a un camino estrecho bajo una pérgola que conduce, después de bajar unos escalones, al vestíbulo interior. Respecto la versión anterior, se invierte la posición de la pérgola y el patio, que consigue una progresiva compresión al acercarse a la casa. Este trayecto se produce en la crujía añadida, al final de la cual se sitúa el cuerpo anexo, que acaba enlazando el pequeño vestíbulo con la sala de estar.

Después del trayecto exterior se llega a la sala de estar. En realidad, la sala actúa como un gran vestíbulo, muy diferente a la estancia principal que se segregaba de las otras para abrirse al jardín. De este modo, desde la sala se puede continuar hacia el comedor, la cocina y los dormitorios, seguir el recorrido más interno o hacia la terraza y el jardín. Antes las salas comunes se situaban al final del acceso y ahora se disponen al principio. Por lo tanto, se recorre la vivienda de manera inversa. El estar no se encuentra al final del recorrido sino al principio y conecta visualmente con el jardín y físicamente con la terraza y el patio, a través de ventanas correderas. En definitiva, acceder por el extremo opuesto altera la correlación espacial y dilata el recorrido de acceso, en detrimento de las expansiones visuales hacia el exterior.

Al patio continúan dando todas las piezas principales, menos dos dormitorios que se abren al recinto de acceso. La formulación del patio es casi la misma que en propuestas anteriores, incluso se muestra más transparente. En cambio, la fachada al jardín es la más opaca, sólo con dos grandes ventanales en el estudio y la terraza. Este alzado sur, formado por un muro de obra, que proporciona puntualmente luz al interior y está enmarcado por altas chimeneas en los laterales, volverá a aparecer en Ved Bellevue Bugt.

Los parámetros que se mantendrán en los proyectos de Hansaviertel y Ved Bellevue Bugt son los que se estudian hasta la tercera versión y en las tres últimas. La experiencia de la tercera versión se transmite directamente a los proyectos siguientes, más algunas de las estrategias utilizadas en las tres últimas, como la incorporación del garaje y el patio de acceso.



23

24

23. Làmina número 1 de les 6 que fa de versions d'emplaçament, març de 1955 (*539 Map13 Sense numerar 54*). **24.** Plànol amb la proposta de cada arquitecte per a l'Exposició Internacional Interbau al barri de la Hansa de Berlín (*539 Map13 Sense numerar 61*).

Hansaviertel (1955-1957)

Jacobsen participa a l'Exposició Internacional Interbau al barri de la Hansa de Berlín amb un projecte d'agrupació de cases unifamiliars. L'exposició té lloc entre el juliol i el setembre de 1957 i pretén reconstruir el barri residencial devastat en la Segona Guerra Mundial. Diversos arquitectes són cridats per proposar cases *modernes* en l'àrea verda del Tiergarten. Entre ells hi ha Alvar Aalto, Walter Gropius, Van den Broek & Bakema, Oscar Niemeyer, Egon Eiermann i els danesos Fisker i Jacobsen. A cadascun se li atorga un solar per construir-hi una sèrie d'habitatges, ja siguin unifamiliars, plurifamiliars, en planta baixa o en alçada.

Jacobsen comença a treballar en el projecte el març de 1955. De l'inici es conserven sis versions d'implantació a escala 1:1000. En aquestes versions proposa diferents opcions de conjunts residencials formats per dues tipologies: una agrupació d'unifamiliars amb pati (entre tres i sis mòduls) i un bloc d'habitatges de tres pisos. Aquestes propostes se situen a l'extrem sud de l'Interbau, prop de dos petits llacs, encara que l'emplaçament final serà un altre. **(23)**

Unes setmanes més tard, l'organització de l'exposició realitza un plànol sobre l'antiga parcel·lació del barri on es marquen els nous traçats dels carrers i les propostes d'habitatges. Cadascun dels edificis representats correspon a l'encàrrec fet a un arquitecte, però Jacobsen encara no s'hi esmenta. A la parcel·la on ell ha dibuixat les sis possibles implantacions hi ha un restaurant, que no s'arriba a construir, i en la que acabarà sent la seva parcel·la apareixen dos blocs atorgats a Johannes Krahn, Kay Fisker i Hermann Mäckler. **(24)**

L'octubre de 1955, set mesos després del primer plànol d'implantació, Jacobsen ja té una proposta en el solar assignat definitivament. La parcel·la que l'organització li ofereix és irregular i s'assimila a un trapezoide però amb un extrem arrodonit. El traçat del carrer rodeja els costats nord, est i oest. En canvi, a l'extrem sud es troben altres parcel·les on es plantegen unes cases també unifamiliars que fa Gerhard Weber i, a l'oest, unes altres de Johannes Krahn, tots dos arquitectes de Frankfurt. La llargada màxima de la parcel·la, que coincideix amb l'eix est-oest, és de 46,68 metres, mentre que la profunditat en el punt mitjà, en l'eix nord-sud, és d'aproximadament 27 metres. **(25)**

En aquest indret es proposen quatre cases unifamiliars idèntiques amb pati, disposades de manera decalada per adaptar-se al traçat del carrer Händelallee. Es reprèn la tipologia estudiada un any abans al projecte de Carlsminde i s'adapta a les noves condicions del lloc mitjançant el desplaçament entre cada unitat, similar al que s'ha produït als habitatges Søholm III. L'adaptació consisteix, en aquest moment inicial, a orientar el pati a l'oest i centrar cada mòdul dins la parcel·la. El resultat de la reubicació és el recinte d'accés al nord i el jardí posterior al sud, de proporcions equivalents. **(14)**

A la primera implantació la segueixen uns croquis que pretenen trobar una solució a l'aparcament dels cotxes. Aquest tema també ha estat motiu de canvis successius en la tipologia de Carlsminde. Després d'unes quantes provatures al voltant de la incorporació de l'aparcament, es dibuixa la segona opció, amb data de març de 1956. En cinc làmines s'explica detalladament la proposta amb una primera distribució, alçats i seccions. En aquesta proposta es retalla una part de la casa per encabir-hi, sota coberta, una plaça d'aparcament que pertany a cada mòdul. La primera franja distributiva amb accés, serveis i dormitoris, situada al nord, queda reduïda per aquest motiu. La proposta és importada de la tercera

Hansaviertel (1955-1957)

Jacobsen participa en la Exposición Internacional Interbau en el barrio de la Hansa de Berlín con un proyecto de agrupación de casas unifamiliares. La exposición tiene lugar entre julio y septiembre de 1957 y pretende reconstruir el barrio residencial devastado en la Segunda Guerra Mundial. Varios arquitectos son llamados para proponer casas *modernas* en el área verde del Tiergarten. Entre ellos Alvar Aalto, Walter Gropius, Van den Broek & Bakema, Oscar Niemeyer, Egon Eiermann y los daneses Fisker y Jacobsen. A cada uno se le otorga un solar para construir unifamiliares o plurifamiliares, en planta baja o en altura.

Jacobsen empieza a trabajar en el proyecto el marzo de 1955. Del inicio se conservan seis versiones de implantación a escala 1:1000. En ellas propone distintos conjuntos formados por dos tipologías: una agrupación de unifamiliares con patio (entre tres y seis módulos) y un bloque de viviendas de tres plantas. Estas propuestas se sitúan en el extremo sur del Interbau, cerca de dos pequeños lagos, aunque el emplazamiento final será otro.

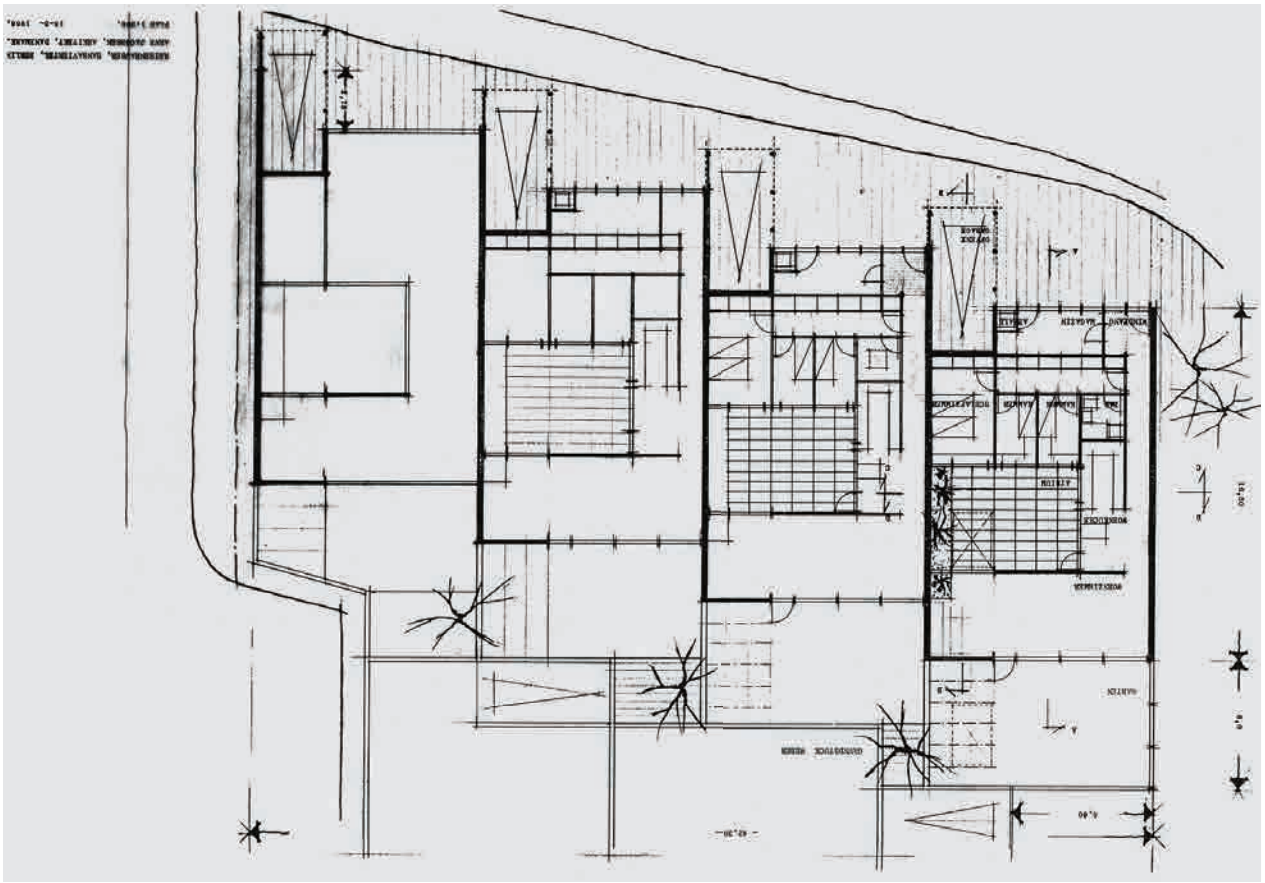
Unas semanas más tarde, la organización realiza un plano sobre la antigua parcelación del barrio donde se marcan los nuevos trazados de las calles y las propuestas de viviendas. Cada edificio representado corresponde a un arquitecto, pero Jacobsen todavía no aparece mencionado. En la parcela donde él ha dibujado las seis implantaciones hay un restaurante, que no se llega a construir, y en la que acabará siendo su parcela aparecen dos bloques otorgados a Johannes Krahn, Kay Fisker y Hermann Mäckler.

El octubre de 1955, siete meses después del primer plano, Jacobsen ya tiene una propuesta en el solar asignado definitivamente. La parcela que la organización le ofrece es irregular y se asimila a un trapezoide con un extremo redondeado. El trazado de la calle rodea los lados norte, este y oeste. En cambio, en el extremo sur se encuentran otras parcelas donde se plantean unas casas unifamiliares que hace Gerhard Weber y, en el oeste, otras de Johannes Krahn, los dos arquitectos de Frankfurt. La longitud máxima de la parcela, que coincide con el eje este-oeste, es de 46,68 metros, mientras que la profundidad en el punto medio, en el eje norte-sur, es de 27 aproximadamente.

En este lugar se proponen cuatro casas patio idénticas, dispuestas de manera escalonada para adaptarse al trazado de la calle Händelallee. Se retoma la tipología estudiada un año antes en Carlsminde y se adapta a las nuevas condiciones mediante el desplazamiento de cada unidad, similar al de Søholm III. La adaptación consiste, en este momento inicial, en orientar el patio al oeste y centrar cada módulo dentro de la parcela. El resultado es el recinto de acceso al norte y el jardín posterior al sur, de proporciones equivalentes.

A la primera implantación le siguen unos croquis que pretenden encontrar una solución al aparcamiento. Este tema también ha sido motivo de cambios sucesivos en la tipología de Carlsminde. Después de varios tanteos incorporando el aparcamiento, se dibuja la segunda opción, con fecha de marzo de 1956. En cinco láminas se explica en detalle la propuesta con una primera distribución, alzados y secciones. Se recorta una parte de la casa para insertar, bajo cubierta, un aparcamiento para cada módulo. La primera franja

25



26

25. Plànol amb la implantació en el solar assignat definitivament, 18 d'octubre de 1955 (*539 Map13 Sense numerar 62*). **26.** Segona versió de l'agrupació de Hansaviertel, 15 de març de 1956 (*539 Map13 Sense numerar 47*).

tipologia de Carlsminde, la que es podria considerar canònica. El que varia és la desaparició del petit magatzem de bicicletes, plantejat a Carlsminde, per donar més espai al porxo dedicat a resguardar el cotxe. **(26)**

Mentre al despatx de Jacobsen treballen sobre la segona versió de Hansaviertel, el projecte de Carlsminde queda aturat. Quan Carlsminde es reprèn dos mesos després amb la tercera versió, les tipologies dels dos projectes són pràcticament idèntiques. Només la topografia, la coberta inclinada i l'aparcament que trenca el perímetre rectangular les diferencien. La coincidència és testimoni de la convivència dels dos projectes i del treball en paral·lel al despatx. **(16, 26)**

L'agrupació a Hansaviertel continua el seu procés i s'intenta trobar una solució millor per a l'accés sense tenir en compte l'aparcament. Es desestima la solució del porxo i es busca la manera de recuperar la forma regular de la planta. Es dibuixen diversos croquis en els quals es varia la posició de l'entrada seguint la solució de Søholm III. Els punts d'entrada es produeixen per la mitgera que queda vista a causa del desplaçament de cada tipologia, i s'acompanyen dels elements opacs i en ombra.

Pel que fa al volum, aquests mateixos croquis de l'entrada serveixen per provar diferents tipus de cobertes: planes, inclinades cap al pati interior i alternant inclinades d'un sol pendent amb planes, per diferenciar les tres parts de l'habitatge. Jacobsen acostuma a fer aquest assaig amb diferents tipus de cobertes en els seus projectes. En algun moment, apareixen dibuixos per comprovar quina ha de ser la coberta, plana o inclinada, quin tipus de pendent i per quants plans diferents ha d'estar formada. Això mostra com Jacobsen no es guia per un *a priori*, sinó que comprova quina és la coberta que més beneficia la proposta, ja sigui per crear un entresolat, per portar llum al centre de la planta o per diferenciar els volums. En la casa Rüthwen-Jürgensen, Hallas Møller, Kokfelt i Jensen, o en els habitatges Jespersen & Søn hi ha assajos similars de cobertes.

Al setembre, Jacobsen planteja una tercera proposta amb un nou cos d'aparcament a l'extrem oest. Les quatre cases són reduïdes i desplaçades a l'est per tal d'encabir-hi el garatge comunitari. D'aquesta manera, s'aconsegueix recuperar la forma rectangular de cada tipologia i afegir-hi una zona d'aparcament independent. L'estratègia ja apareix a les agrupacions Ellebækvej, Søholm, Jespersen & Søn i Carlsminde, on se simplifica el problema que suposa inserir un garatge a cada unitat. **(27)**

Pel que fa la distribució interna de la tipologia, hi ha alguns canvis envers l'anterior, que es mantenia idèntica a la tercera de Carlsminde. Les peces s'ordenen rigorosament en franges segons l'ús. En la primera es col·loquen els serveis a façana i els dormitoris encarats al sud. La cuina i el menjador, que fins ara cavalquen entre la primera i la segona, s'alineen al pati i formen la segona franja. En últim lloc, l'ala d'estar es manté amb el mateix caràcter i connecta visualment i en diagonal amb el pati i el jardí.

El recorregut experimenta una progressiva ampliació visual i física a mesura que s'endinsa en la casa. En la proposta anterior es limita a seguir el passadís paral·lel al mur mitger i es dilata en arribar al menjador i a la sala. Aquesta vegada, tot i que el recorregut se segueix situant paral·lel al mur, va lligat a les franges distributives. Es comença per una entrada reduïda d'1 metre per 2 i a mesura que el recorregut s'eixampla també passa de ser més privat a més públic. Una vegada travessat el primer umbracle i el vestíbul, des de la cuina es percep visualment la sala i el jardí.

distributiva con acceso, servicios y dormitorios, situada al norte, queda reducida por este motivo. La propuesta es importada de la tercera tipología de Carlsminde, la que se podría considerar canónica. Lo que varía es la desaparición del pequeño almacén de bicicletas, para dar más espacio al porche que resguarda el coche.

Mientras en el despacho de Jacobsen trabajan en la segunda versión de Hansaviertel, el proyecto de Carlsminde queda parado. Cuando se retoma dos meses después, las tipologías de los dos proyectos son prácticamente idénticas. Sólo la topografía, la cubierta inclinada y el aparcamiento que rompe el perímetro las diferencian. La coincidencia es testigo de la convivencia de los dos proyectos en el despacho.

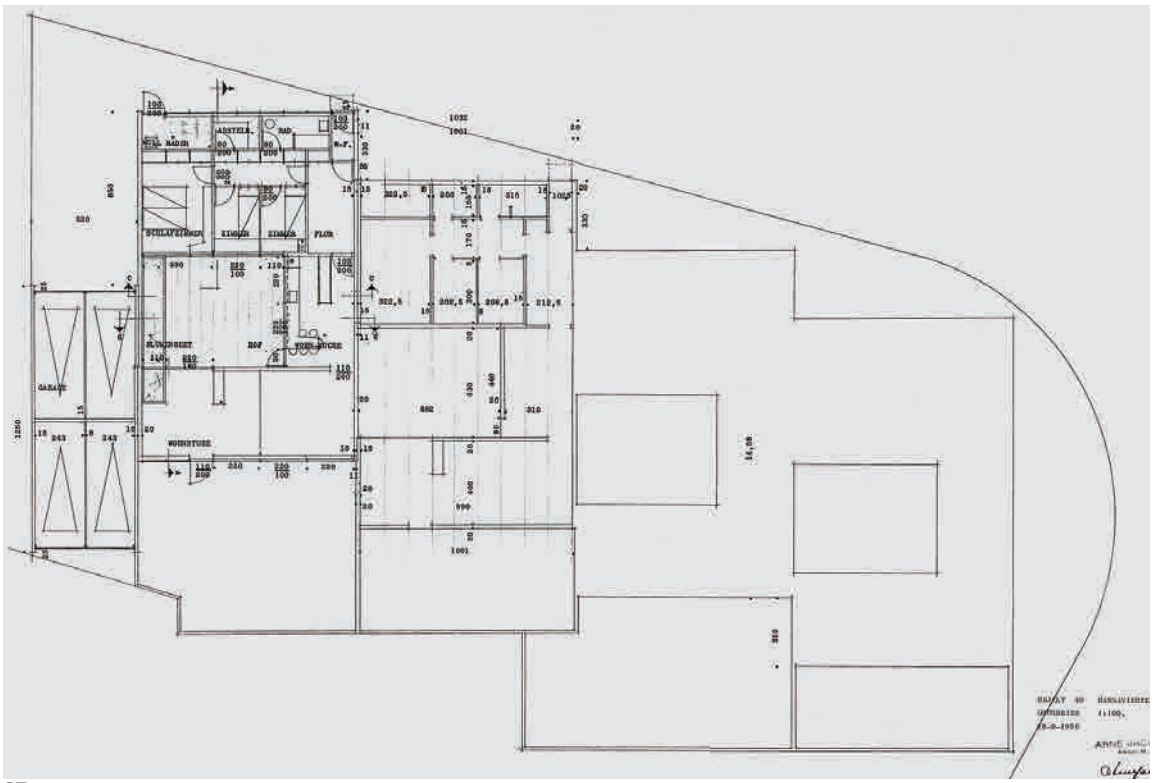
La agrupación en Hansaviertel continúa su proceso e intenta encontrar una solución mejor para el acceso sin tener en cuenta el aparcamiento. Se desestima el porche y se busca la manera de recuperar la regularidad de la planta. Se dibujan distintas posiciones de la entrada siguiendo la solución de Søholm III. Los puntos de entrada se producen por la medianera vista, debido al desplazamiento de cada tipología, y se acompañan de los elementos opacos y en sombra.

En cuanto al volumen, estos croquis de la entrada sirven para probar cubiertas: planas, inclinadas hacia el patio y alternando inclinadas de una sola pendiente con planas, para diferenciar las tres partes de la vivienda. Jacobsen ensaya con distintas cubiertas en sus proyectos. Aparecen dibujos para comprobar cuál tiene que ser la cubierta, qué tipo de pendiente y por cuántos planos se tiene que formar. Esto muestra como no se guía por un *a priori*, sino que comprueba qué beneficia más la propuesta, ya sea crear un altillo, traer luz al centro de la planta o diferenciar los volúmenes. Hay ensayos similares en la casa Rüthwen-Jürgensen, Hallas Møller, Kokfelt, Jensen y Jespersen & Søn.

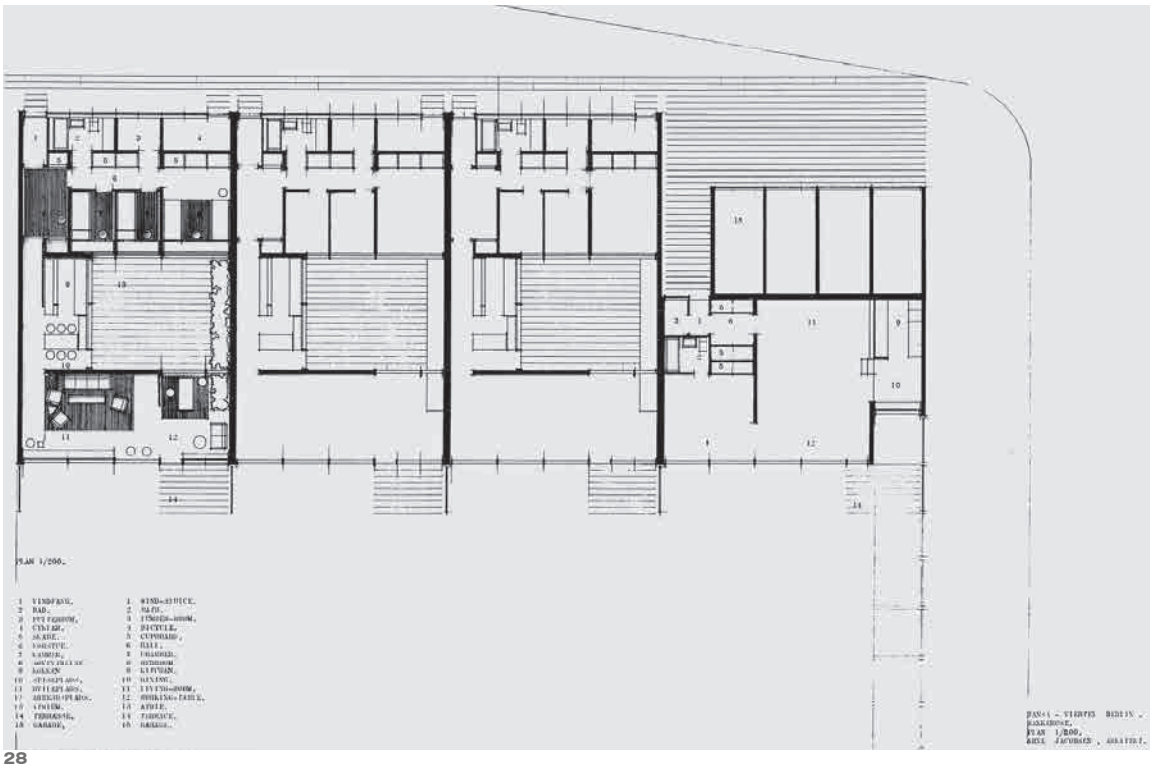
En septiembre, Jacobsen plantea una tercera versión con un cuerpo de aparcamiento en el extremo oeste. Las cuatro casas se reducen y desplazan al este para el garaje. Se recupera la forma rectangular de la tipología y se añade una única zona de aparcamiento. La estrategia ya aparece en las agrupaciones Ellebækvej, Søholm, Jespersen & Søn y Carlsminde, donde se simplifica el problema del garaje en cada unidad.

En la distribución, hay algunos cambios respecto la anterior tipología, que se mantenía idéntica a la tercera de Carlsminde. Las piezas se ordenan rigurosamente en franjas según el uso. En la primera se colocan los servicios en fachada y los dormitorios al sur. La cocina y el comedor, que hasta ahora cabalgan entre la primera y la segunda, se alinean al patio y forman la segunda franja. El ala de estar mantiene el mismo carácter y conecta en diagonal con el patio y el jardín.

El recorrido experimenta una progresiva ampliación visual y física a medida que se adentra en la casa. En la propuesta anterior se limita a seguir el pasillo paralelo al muro y se dilata al llegar al comedor y la sala. Esta vez, a pesar de que el recorrido sigue paralelo al muro, va ligado a las franjas distributivas. Se empieza por una entrada reducida de 1 metro por 2 y a medida que el recorrido se ensancha también pasa de ser más privado a más público. Una vez cruzado el umbral y el vestíbulo, desde la cocina se percibe la sala y el jardín. De todos modos, la separación entre el comedor y la sala se enfatiza acercando el muro a la medianera y



27



28

27. Tercera versió, 28 de setembre 1956 (*539 Map13 Sense numerar 43*). **28.** Quarta versió i definitiva, gener de 1957 (*538 Map9 sense numerar 01*).

De totes maneres, la separació entre el menjador i la sala s'emfatitza acostant el mur a la mitgera i deixant un pas mínim, que provoca gairebé una escissió entre les dues ales. Finalment, la disposició alternada de les obertures de l'ala d'estar i estudi recorda la que es va fer a l'ala comuna de la Rüthwen-Jürgensen, on recorregut i visuals funcionen en sentit diagonal.

La quarta versió d'implantació és la definitiva i arriba el gener de 1957, només cinc mesos abans de la inauguració de l'exposició. Les cases s'alineen i en comptes de ser-ne quatre d'iguals, en són tres d'idèntiques (tipus A) i una de diferent a l'extrem est, que incorpora els aparcaments (tipus B). A més de l'alineació, cada habitatge pateix una simetria i el pati queda recolzat a la mitgera est. En canvi, la tipologia diferent s'encongeix i recula respecte a la resta. **(28)**

Una possible explicació per justificar la simetria produïda en les cases de tipus A seria mantenir l'accés sempre situat a l'oest, fins i tot en la casa diferent. Així, el volum d'aparcaments tanca el conjunt a l'est i deixa una escletxa entre habitatges per on es produeix l'entrada a la tipus B. En aquest cas, preval la disposició dels accessos i la configuració de la volumetria del conjunt, més que no pas la posició dels patis interiors.

Finalment, la tipologia de casa pati (tipus A) és un paral·lelepípede de 10,34 per 16,82 metres, de 137 m^2 de superfície construïda, que es repeteix tres vegades. La distribució interior no varia gairebé gens respecte de la versió anterior, similar a l'extreta de Carlsminde. En planta, la casa se subdivideix, de nou, en tres zones programàtiques. La primera és la que queda al nord, per on s'accedeix, i conté vestíbul, magatzem de bicicletes, serveis i dormitoris. Les peces secundàries s'alineen a façana i formen un coixí de protecció. En canvi, les peces principals d'aquesta franja, els tres dormitoris, s'obren al pati interior a través d'una obertura horitzontal contínua. Així, la façana nord queda totalment opaca, formalitzada per un mateix element prefabricat, modulat cada 1,10 metres, que es va repetint. La porta d'entrada se significa per la marquesina, un petit desplaçament del pla de façana i un color més fosc que la resta. **(28)**

La segona franja està formada per la cuina-menjador i el pati. En la tercera franja es troba un únic espai destinat a sala d'estar i estudi, que possibilita la separació puntual a través d'una cortina. La sala d'estar s'obre cap al jardí exterior, per buscar llum i vistes, i l'estudi dóna al pati interior, per buscar una il·luminació constant i un ambient controlat.

Evidentment, la primera franja és la més tancada en si mateixa, només els dormitoris s'obren visualment al pati intermedi, sense que suposi una intromissió a la resta d'estances comunes. D'una altra manera ben diferent pensa Jacobsen els espais comuns de la segona franja i la tercera. Els dibuixa una vegada i una altra per plantejar diverses possibilitats, sobretot les que afecten el recorregut i les connexions visuals amb el pati.

Un dels espais que dibuixa nombroses vegades és el format per la cuina, el menjador i la seva extensió exterior al pati, que arriba fins al mur mitger. Les diferents perspectives estan fetes frontalment des del passadís per buscar l'expansió visual gradual cap al pati, en el recorregut cap a la sala, que considera una permeabilitat matisada a la cuina i directa al menjador. De fet, el menjador s'acostuma a considerar un element pont entre la zona de serveis i la principal d'estar en totes les cases de Jacobsen. Fins i tot, es mostra sovint com un porxo, és a dir, com una coberta que enllaça l'habitatge amb la part d'estar que se

dejando un paso mínimo, que provoca casi una escisión entre las dos alas. Finalmente, la disposición alternada de las aperturas del ala de estar y estudio recuerda la que se hizo en el ala común de la Rüthwen-Jürgensen, donde recorrido y visuales funcionan en diagonal.

La cuarta versión es la definitiva y llega el enero de 1957, sólo cinco meses antes de la inauguración. Las casas se alinean y pasan a ser tres idénticas (tipo A) y una diferente debido al garaje (tipo B). Además de la alineación, cada vivienda sufre una simetría y el patio queda apoyado en la medianera este. La tipología distinta se encoge y recula respecto al resto.

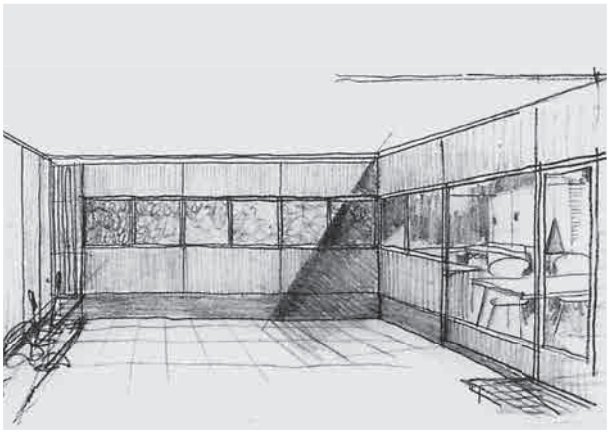
Una posible explicación para justificar la simetría de las casas de tipo A seria mantener el acceso siempre situado al oeste, incluso en la casa distinta. Así, el volumen de aparcamientos cierra el conjunto al este y deja una hendidura entre viviendas por donde se produce la entrada a la tipo B. En este caso, prevalece la disposición de los accesos y la configuración del conjunto, más que la posición de los patios interiores.

Finalmente, la tipología de casa patio (tipo A) es un paralelepípedo de 10,34 por 16,82 metros, de 137 m^2 de superficie construida, que se repite tres veces. La distribución interior no varía casi nada respecto a la versión anterior, similar a la extraída de Carlsminde. En planta, la casa se subdivide, de nuevo, en tres zonas programáticas. La primera es la que queda al norte, por donde se accede, y contiene vestíbulo, almacén de bicicletas, servicios y dormitorios. Las piezas secundarias se alinean a fachada y forman un colchón de protección. En cambio, las piezas principales de esta franja, los tres dormitorios, se abren al patio interior a través de una apertura horizontal continua. Así, la fachada norte queda totalmente opaca, formalizada por un mismo elemento prefabricado, modulado cada 1,10 metros. La puerta de entrada se significa con la marquesina, un pequeño desplazamiento del plano de fachada y un color más oscuro que el resto.

La segunda franja está formada por la cocina-comedor y el patio. En la tercera franja se encuentra un único espacio destinado a sala de estar y estudio, separados puntualmente con una cortina. La sala de estar se abre hacia el jardín, para buscar luz y vistas, y el estudio da al patio interior, para buscar una iluminación constante y un ambiente controlado.

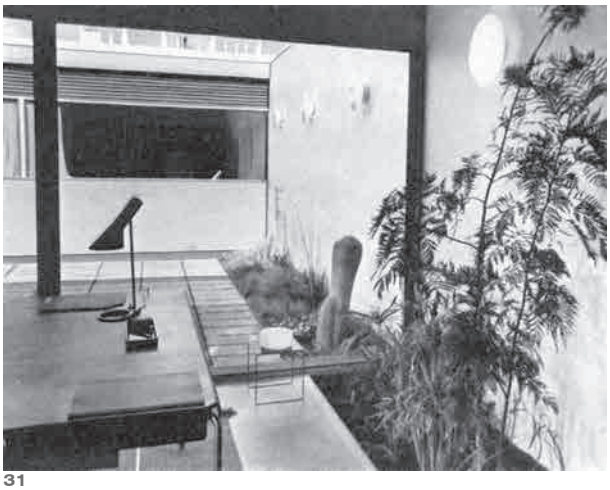
Evidentemente, la primera franja es la más cerrada en sí misma, sólo los dormitorios se abren visualmente al patio, sin que suponga una intromisión al resto de estancias comunes. De otro modo muy diferente piensa Jacobsen los espacios comunes de la segunda franja y la tercera. Los dibuja una y otra vez para plantear varias posibilidades, sobre todo las que afectan el recorrido y las conexiones visuales con el patio.

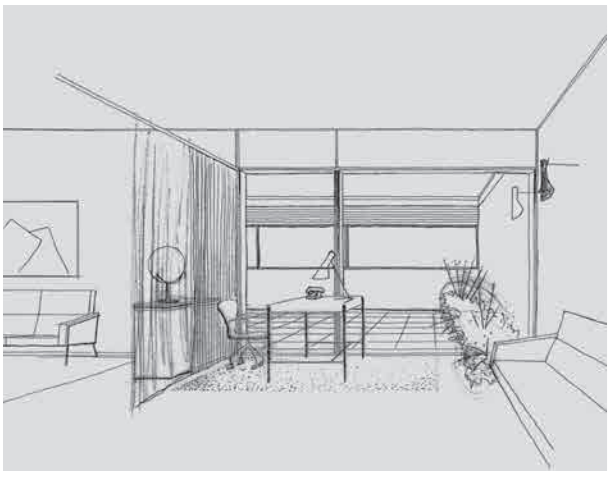
Uno de los espacios que dibuja numerosas veces es el de la cocina, el comedor y su extensión al patio, que llega hasta el muro medianero. Las perspectivas son frontales desde el pasillo para buscar la expansión visual gradual hacia el patio, en el recorrido hacia la sala, que considera una permeabilidad matizada en la cocina y directa en el comedor. El comedor se considera un elemento puente entre la zona de servicios y la principal de estar en las casas de Jacobsen. Se muestra como un porche, es decir, como una cubierta que enlaza la vivienda con la parte de estar segregada e independiente. Algunos ejemplos de comedores



29

30





31

29. Façana dels dormitoris que s'obre a l'atri (*Danmarks Kunstbibliotek; 539 Map13 Sense numerar 06*). **30.** Sala d'estar (*Arkitekten*, 1958; *539 Map13 Sense numerar 02*). **31.** Zona d'estudi de la sala d'estar que s'obre a l'atri (*Arkitekten*, 1958; *539 Map13 Sense numerar 07*).

segrega i s'independitza. Alguns exemples de menjadors similars són els de les cases Søholm III, Rüthwen-Jürgensen, Hallas Møller, Jensen, Leo Henriksen, etc.

En les perspectives interiors es busca la transparència com a vincle entre el pati i les estances que el rodegen. Però aquesta transparència és puntual, matisada i no directa en tot el perímetre, com es pot veure en les perspectives. Les obertures que es retallen a les tres façanes del pati central responen a la seva funcionalitat interior i també procuren posicionar-se seguint el criteri de progressiva obertura i transparència. **(29)**

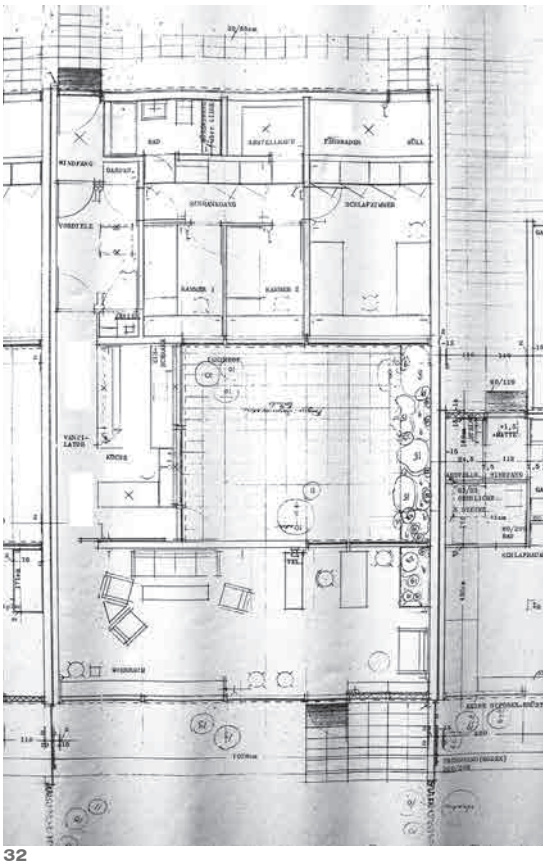
Un altre espai recurrent en les seves perspectives és el de la sala d'estar. Per una banda, treballa la relació entre la sala i l'estudi i, per l'altra, la connexió entre l'estudi i el pati interior. La disposició alternada de transparències i opacitats dota aquesta ala d'una dualitat espacial. L'organització en diagonal serveix per distingir dues zones programàticament diferenciades que donen a l'exterior en graus diferents. La sala es pot travessar, mentre que l'estudi queda subtilment aïllat. Les peces del mobiliari s'apropen al perímetre i faciliten el recorregut en diagonal de la sala fins a la sortida al jardí. L'estudi penja de l'obertura al pati, que busca la il·luminació constant al nord provinent de l'espai central i controlat de la casa. En canvi, la sala d'estar persegueix una prolongació perceptiva i dóna al jardí, orientat al sud. **(30-31)**

Aquest episodi espacial es recupera de l'ala comuna de la Rüthwen-Jürgensen, on les connexions visuals i el recorregut entre les diverses estances encara són més complexes, ja que es disposen en planta i en secció. En l'ala comuna s'aconsegueix la individualitat de cada estança, tot i el tancament unitari i les comunicacions per transparència. Els recursos usats de percepcions en diagonal, correlacions visuals i tractament diferenciat de façanes es trasllada a Hansaviertel.

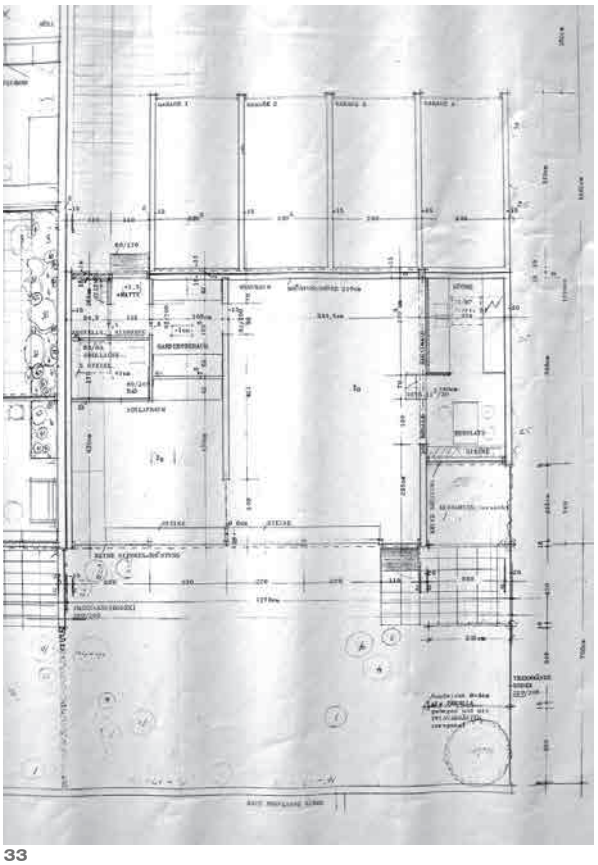
D'aquesta manera, el recorregut d'ingrés a l'habitatge és frontal, paral·lel al mur de formigó i expansiu tangencialment cap als espais successius: dormitoris, cuina-menjador-pati, sala-estudi. El mur opac, continu i impenetrable, condueix l'usuari des de la porta d'entrada fins a la sortida al jardí sense que cap envà s'hi acosti. La direccionalitat del mur s'acompanya per una connexió visual entre l'entrada i el jardí que no correspon exactament amb el recorregut físic, és a dir, que no travessa la casa de punta a punta. A l'extrem oposat del mur es van encadenant tota una sèrie d'espais a través de compressions i dilatacions, segons el grau de privacitat. A mesura que s'avança per l'interior, els espais augmenten de mida i es relacionen més amb l'exterior a través de transparències. **(32)**

La casa tipus B, situada a l'extrem est, es veu reduïda a la meitat per la presència del garatge comunitari de quatre places. Per la seva mida, més petita, el pati interior desapareix, tot i que es manté un espai exterior en relació amb el menjador (abans pati, ara terrassa) i un altre amb la sala d'estar (jardí). L'accés, que se situa igualment al nord, reculat respecte a la façana del garatge, recorda les tres últimes propostes de Carlsminde, on un recinte amb una escletxa condueix fins a la porta d'entrada. Aquesta solució també s'aplicarà en la tipologia de Ved Bellevue Bugt. Jacobsen aprofita l'endarreriment del pla de façana per produir un accés emmarcat, que es dilata en el temps i es protegeix de les mirades alienes. Aquest tipus d'accés tan construït no el pot traslladar a les altres tres cases per falta d'espai; hauria de sacrificar el jardí posterior i opta pel recinte d'accés delimitat amb vegetació.

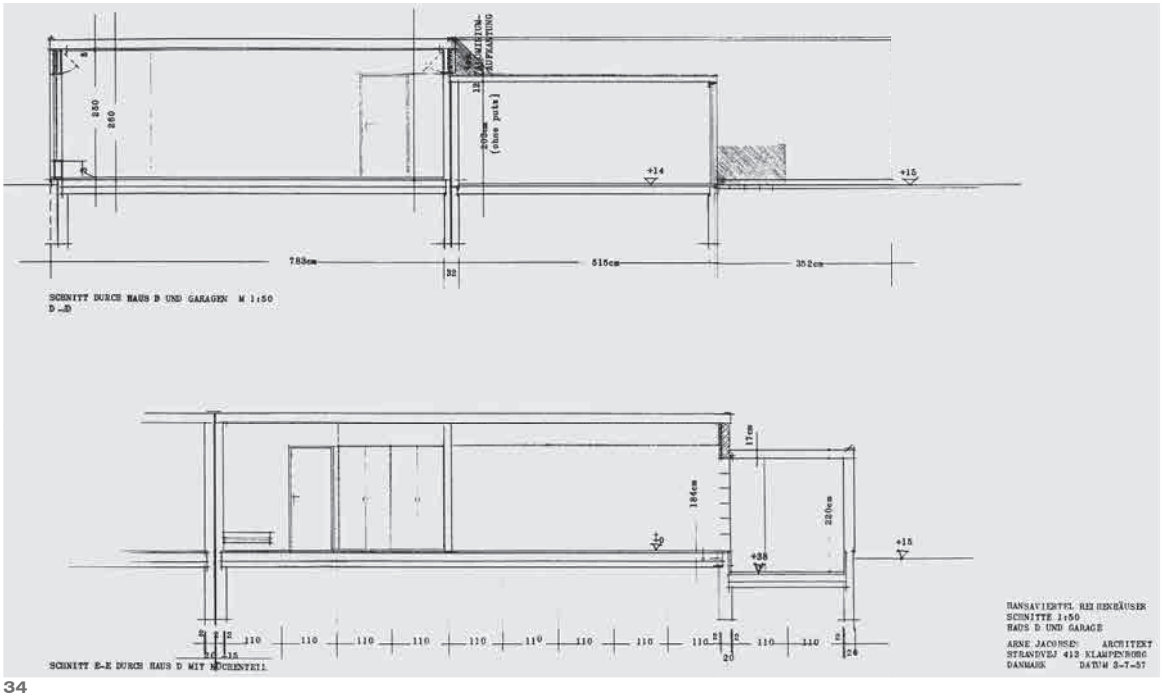
similares son los de Søholm III, Rüthwen-Jürgensen, Hallas Møller, Jensen, Leo Henriksen, etc.
En las perspectivas interiores se busca la transparencia como vínculo entre el patio y las estancias que lo rodean. Pero esta transparencia es puntual, matizada y no directa en todo el perímetro, como se ve en las perspectivas. Las aperturas que se recortan en las tres fachadas del patio responden a su funcionalidad interior y también procuran posicionarse siguiendo el criterio de progresiva apertura y transparencia.
Otro espacio recurrente en sus perspectivas es el de la sala de estar. Por un lado, trabaja la relación entre la sala y el estudio y, por otro, la conexión entre el estudio y el patio interior. La disposición alternada de transparencias y opacidades dota esta ala de una dualidad espacial. La organización en diagonal sirve para distinguir dos zonas con programas diferenciados que dan al exterior en grados distintos. La sala se puede atravesar, mientras que el estudio queda sutilmente aislado. Las piezas del mobiliario se acercan al perímetro y facilitan el recorrido en diagonal de la sala hasta la salida al jardín. El estudio cuelga de la apertura al patio, que busca la iluminación constante del norte proveniente del espacio interior y controlado de la casa. En cambio, la sala persigue una prolongación perceptiva y se orienta al sur.
Este episodio espacial se recupera del ala común de la Rüthwen-Jürgensen, donde las conexiones visuales y el recorrido todavía son más complejos, puesto que se disponen en planta y en sección. En el ala común se consigue la individualidad de cada estancia, a pesar del cerramiento unitario y las comunicaciones por transparencia. Los recursos usados de percepciones en diagonal, correlaciones visuales y tratamiento diferenciado de fachadas se traslada a Hansaviertel.
De este modo, el recorrido de ingreso a la vivienda es frontal, paralelo al muro de hormigón, y escalonado: dormitorios, cocina-comedor-patio, sala-estudio. El muro opaco, continuo e impenetrable, conduce desde la puerta de entrada hasta la salida al jardín sin que ningún tabique se acerque. La direccionalidad del muro se acompaña por una conexión visual entre la entrada y el jardín que no corresponde exactamente con el recorrido físico, es decir, que no atraviesa la casa de punta a punta. En el extremo opuesto del muro se van encadenando toda una serie de espacios a través de compresiones y dilataciones, según el grado de privacidad. A medida que se avanza, los espacios tienen más medida y se relacionan más con el exterior.
La casa tipo B, situada en el extremo este, se reduce a la mitad por la presencia del garaje comunitario. Por su medida, más pequeña, el patio interior desaparece, a pesar de que se mantiene un espacio exterior en relación con el comedor (antes patio, ahora terraza) y otro con la sala de estar (jardín). El acceso, que se sitúa igualmente en el norte, reculado respecto a la fachada del garaje, recuerda las tres últimas propuestas en Carlsminde, donde un recinto con una hendidura conduce hasta la puerta de entrada. Esta solución también se aplicará en la tipología de Ved Bellevue Bugt. Jacobsen aprovecha la profundidad del plano de fachada para producir un acceso enmarcado, que se dilata en el tiempo y se protege de las miradas ajenas. Este tipo de acceso tan construido no lo puede trasladar a las otras tres casas por falta de espacio;



32



33



34

32. Casa tipus A (*539 Map13 Sense numerar 63*). **33.** Casa tipus B (*539 Map13 Sense numerar 63*). **34.** Làmina de seccions per la casa tipus B, 3 de juliol de 1957 (*539 Map13 Sense numerar 39*).

La distribució tipus B també se segrega en tres franges però orientades en el sentit nord-sud, girades 90° respecte de les cases pati. Les franges contenen les mateixes peces en ambdues tipologies però connectades de manera diferent. La primera és la del vestíbul, serveis i dormitori; la segona, la de sala d'estar i estudi; i la tercera, la de cuina i menjador. L'última franja, la situada més a l'est, queda separada de la resta a causa d'un desnivell al terra i al sostre. L'altra part de l'habitatge compleix l'amplada de 10,34 metres de les altres. Per aquest motiu, la franja formada per la cuina i el menjador queda fora d'aquest ample estàndard que unifica les quatre cases. S'aposta per fer-la més baixa, igualar-la a l'alçada del garatge i mostrar-la com un annex a l'habitatge que pertany al garatge. **(33-34)**

La perspectiva que Jacobsen fa del conjunt mostra el tractament dels dos cossos annexos situats a l'extrem (garatge i franja de la casa tipus B) amb una alçada diferent a la resta, agrupats com si en fos un de sol. Aquesta solució dota d'unitat les cases i segrega les peces annexes, que donen un final al conjunt. El resultat és que un habitatge queda distorsionat, un fet excepcional en els tres projectes d'agrupacions de cases pati. **(35-36)**

El projecte de Søholm III, construït dos anys abans, també està format per un conjunt de quatre habitatges desplaçats entre si, com les primeres versions de Hansaviertel. La col·locació dins de la parcel·la respon a criteris d'orientació i vistes, i no d'alineació al vial, com les dues fases Søholm anteriors. Els espais sobrants que queden entre els carrers i les cases es converteixen en recintes d'accés i jardins. Les dues cases dels extrems s'adapten a les mides i condicions diferents de la parcel·la, una més petita i l'altra més gran, fet que s'aprofita per ampliar i il·luminar el menjador per la façana testera. Aquest aprofitament no es dóna al projecte de Hansaviertel per la voluntat de potenciar els murs mitgers com a límits cecs de l'agrupació.

A grans trets, la implantació i distribució d'ambdós projectes és similar, tot i que Søholm III no té un pati interior. Les diferències principals són en la forma de la coberta i en el material resistent. Els dos coincideixen a situar l'accés al nord i deixen que la casa doni al sud, on la sala d'estar manté una relació directa amb el jardí. El decalatge de Søholm III apareix en les primeres versions de Hansaviertel però després desapareix i s'utilitzen altres estratègies per definir l'espai davanter i posterior.

En el conjunt de Hansaviertel, cada unitat s'identifica mitjançant els murs de formigó, que en defineixen la crugia estructural. En un segon pla es troba el forjat de coberta, que tanca l'espai habitable. Finalment, les cares nord i sud, més reculades, mostren el seu caràcter secundari, compostes per elements lleugers que segueixen la mateixa modulació. Una sèrie de puntals metàl·lics verticals regulen la distància entre els elements que formen les façanes: plafons opacs de fusta contraplacada pintats de verd o finestrals transparents amb ampit contraplacat pintat de blau. En un nivell superior es disposen unes lamel·les de fusta que permeten ventilar l'interior i sembla que arriben de punta a punta dels murs de formigó. Les façanes del pati continuen el criteri de combinar els plafons contraplacats amb el vidre, en la major part de la façana, i a nivell superior mantenen el gruix continu format per la reixa de ventilació i el coronament.

La utilització del formigó és un aspecte distintiu del projecte. Normalment, tant en edificis públics com privats, Jacobsen construeix amb totxo, el material més

tendría que sacrificar el jardín posterior y opta por el recinto de acceso delimitado con vegetación.

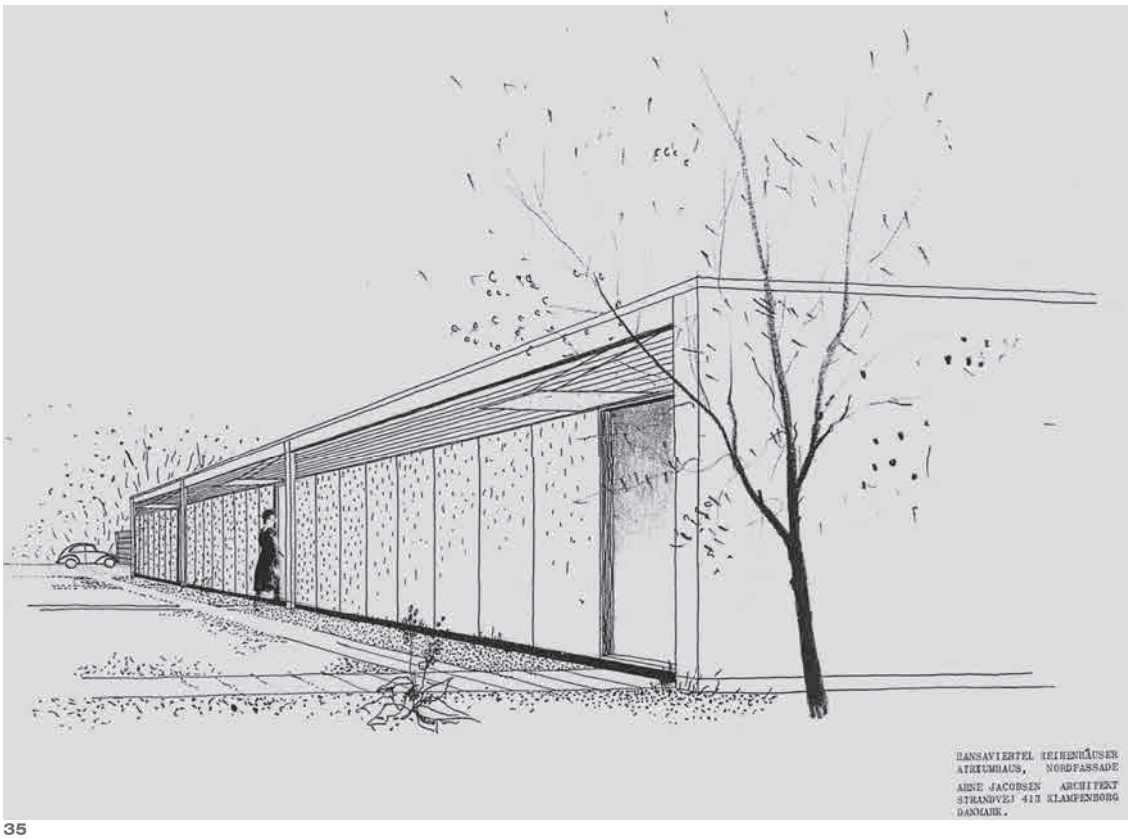
La distribución tipo B también se segrega en tres franjas pero orientadas en el sentido norte-sur, giradas 90° respecto de las casas patio. Las franjas contienen las mismas piezas en ambas tipologías pero conectadas de manera diferente. La primera es la del vestíbulo, servicios y dormitorio; la segunda, la de sala de estar y estudio; y la tercera, la de cocina y comedor. La última franja, la situada más al este, se separa del resto debido a un desnivel en suelo y techo. La otra parte de la vivienda cumple la anchura de 10,34 metros de las otras. Por este motivo, la franja formada por la cocina y el comedor queda fuera de este ancho estándar que unifica las cuatro casas. Se apuesta por hacerla más baja, igualarla a la altura del garaje y mostrarla como un anexo a la vivienda que pertenece al garaje.

La perspectiva que Jacobsen hace del conjunto muestra el tratamiento de los dos cuerpos anexos situados en el extremo (garaje y franja de la casa tipo B) con una altura diferente al resto, agrupados como si fuera uno. Esta solución dota de unidad las casas y segrega las piezas anexas, que dan un final al conjunto. El resultado es que una vivienda queda distorsionada, un hecho excepcional en las agrupaciones de casas.

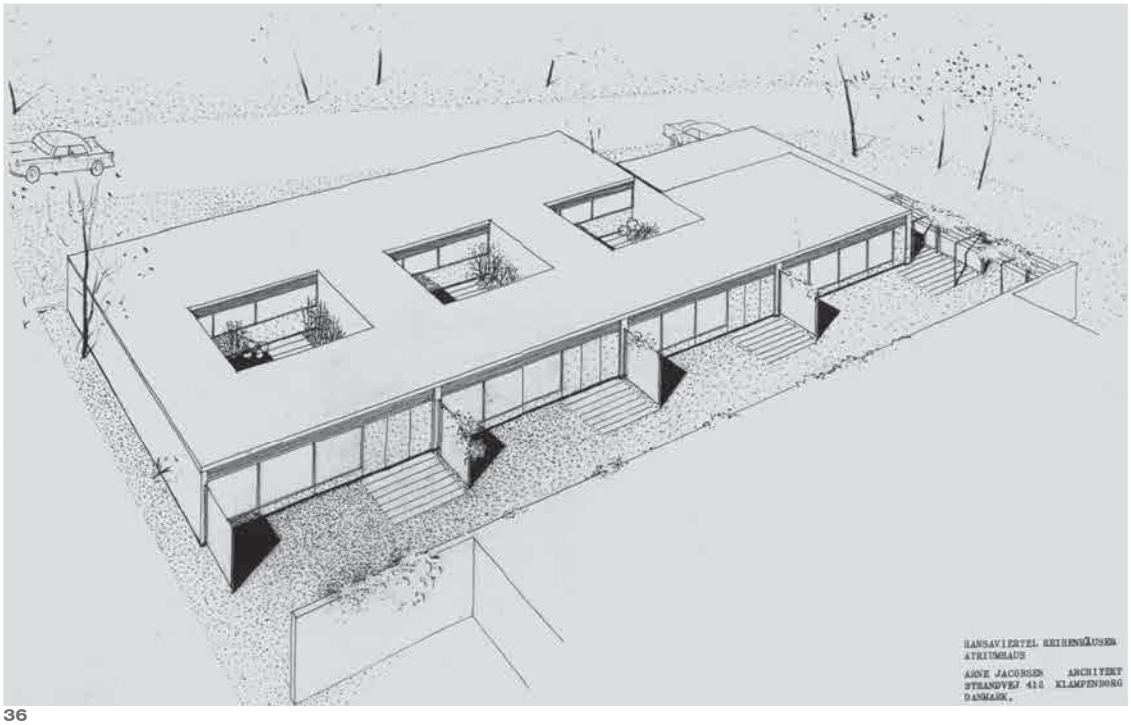
El proyecto de Søholm III, construido dos años antes, también está formado por un conjunto de cuatro viviendas desplazadas entre si, como las primeras versiones de Hansaviertel. La colocación dentro de la parcela responde a criterios de orientación y vistas, y no de alineación al vial, como las dos fases Søholm anteriores. Los espacios sobrantes que quedan entre las calles y las casas se convierten en recintos de acceso y jardines. Las casas de los extremos se adaptan a las medidas y condiciones de la parcela, una más pequeña y la otra más grande, hecho que se aprovecha para ampliar e iluminar el comedor por el testero. Este aprovechamiento no se da en Hansaviertel por la voluntad de potenciar los muros.

A grandes rasgos, la implantación y distribución de ambos proyectos es similar, a pesar que Søholm III no tiene un patio interior. Las diferencias principales son en la forma de la cubierta y en el material resistente. Los dos coinciden en situar el acceso al norte y dejan que la casa dé al sur, donde la sala de estar mantiene una relación directa con el jardín. El retranqueo de Søholm aparece en las primeras versiones de Hansaviertel pero después se utilizan otras estrategias para definir el espacio delantero y posterior.

En el conjunto de Hansaviertel, cada unidad se identifica mediante los muros de hormigón, que definen la crujía estructural. En un segundo plano se encuentra el forjado de cubierta, que cierra el espacio habitable. Finalmente, las caras norte y sur, más reculadas, muestran su carácter secundario, compuestas por elementos ligeros que siguen la misma modulación. Una serie de puntales metálicos verticales regulan la distancia entre los elementos que forman las fachadas: plafones opacos de madera contrachapada pintados de verde o ventanales transparentes con antepecho contrachapado pintado de azul. A un nivel superior se disponen unas lamas de madera que permiten ventilar. Las fachadas del patio continúan el criterio de combinar los plafones con el vidrio, en la mayor parte de la fachada, y a nivel superior mantienen el grueso



35



36

35. Accessos a cadascuna de les cases (*539 Map13 Sense numerar 01*). **36.** Configuració general de l'agrupació (*539 Map13 Sense numerar 03*).

a l'abast a Dinamarca, o mitjançant murs cortina amb perfileria metàl·lica o de fusta. Aprofita l'oportunitat d'experimentació que li brinda l'Interbau per fer un dels pocs edificis domèstics amb formigó, amb els habitatges coetanis de Jespersen & Søn a Ørnegårdsvej i el prototipus prefabricat per a la mateixa empresa.

La implementació entre els murs opacs de la casa es fa amb elements que, tot i la seva construcció artesanal, aspiren a la seriació i estandardització pròpia de les façanes industrialitzades. La modulació s'aprecia tant en la distribució en planta com en la descomposició de les façanes, amb una base d'1,10 metres, pensada per poder dotar-les al màxim d'elements prefabricats. Aquesta tipologia de façana es troba gairebé calcada en diversos projectes, com les cases Søholm III, Rüthwen-Jürgensen, Jensen, Leo Henriksen i els posteriors prototipus Kubeflex i Kvadraflex. Unes façanes que s'acaben resolent amb recursos modestos però resolutius, on es combinen murs tradicionals d'obra amb tancaments lleugers.

Per Jacobsen, la construcció va lligada a l'obtenció d'uns certs beneficis espacials. És a dir, l'elecció dels materials, de les solucions i dels detalls facilita una sèrie de relacions que permeten identificar un tipus determinat de casa. En aquest cas, l'evolució del projecte porta a la construcció d'una casa que cada vegada és més transparent a mesura que s'hi accedeix i s'hi circula. De fet, la casa tipus es pot entendre com el traspàs des de la façana més opaca de l'accés (de plafons de fusta contraplacada), a la més oberta i transparent cap al jardí (la major part vidriada amb ampit i la resta de plafons de fusta contraplacada). Les façanes del pati interior són la conseqüència de la progressiva expansió, més contingudes en els dormitoris i la cuina (la major part de plafons de fusta contraplacada i obertura vidriada continua) i més obertes a l'estudi (meitat opaca i meitat transparent).

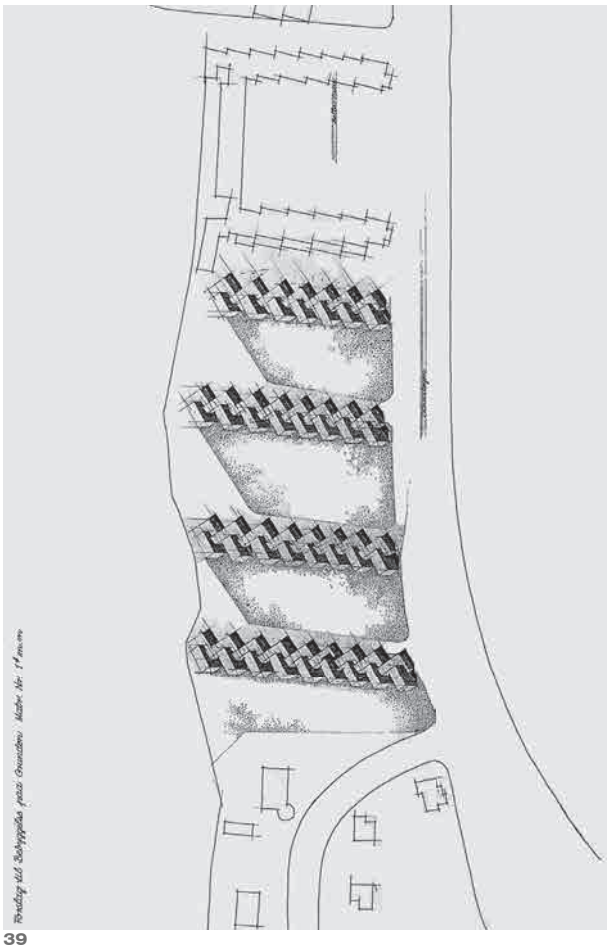
Una altra característica constructiva i formal de la casa és que s'aixeca 15 centímetres del terra. L'arquitecte es preocupa per la trobada de l'edifici amb el terra i decideix dipositar-lo com si fos un volum flotant, al més pur estil de la modernitat de la dècada de 1950. Aquesta trobada aconsegueix provocar una discontinuïtat entre el mur i la fonamentació, els dos del mateix material. Aprofita la inevitable junta entre fonament i façana per emfatitzar-la i realitzar un canvi de gruix. A més, pinta de color negre el mur reculat del fonament per diferenciar-lo del blanc de la façana. L'esforç per mantenir l'habitatge subtilment separat del terreny expressa la voluntat de crear una discontinuïtat. No es busca un trànsit des de l'exterior a l'interior directe i sense matisos, sinó que el recorregut enllaci els espais visualment i físicament en punts estratègics, per mantenir la identitat de cadascun. **(35)**

Per tot això, en els tancaments vidriats que possibiliten aquesta relació sempre es fa present un ampit, una llinda o una partició de la fusteria, perquè Jacobsen no construeix un únic pla vidriat. La seva construcció no tendeix a desaparèixer sinó que es manifesta amb unes intencions fixades per l'espacialitat que vol aconseguir. Com passa a l'ala comuna de la Rüthwen-Jürgensen, tot i que pugui semblar que la façana est és totalment transparent, una llinda i un sòcol marquen la separació entre interior i exterior. Encara que la sala d'estar tingui una íntima vinculació amb el jardí, la construcció possibilita aquesta comunicació alhora que reivindica la realitat pròpia de cada espai. **(36)**

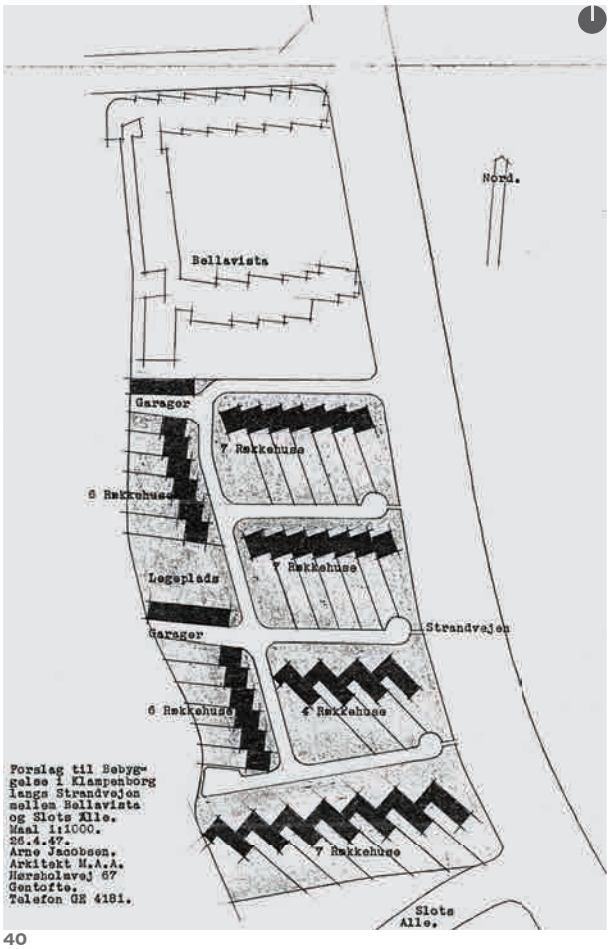
continuo formado por la reja de ventilación y el remate.
La utilización del hormigón es un aspecto distintivo. Normalmente, en edificios públicos y privados, Jacobsen construye con ladrillo, el material más al alcance en Dinamarca, o mediante muros cortina con perfilería metálica o de madera. Aprovecha la oportunidad que le brinda la Interbau para hacer uno de los pocos edificios domésticos con hormigón, junto las viviendas coetáneas en Ørnegårdsvej.
La implementación entre los muros opacos de la casa se hace con elementos que, a pesar de su construcción artesanal, aspiran a la seriación y estandarización propia de las fachadas industrializadas. La modulación se aprecia tanto en la distribución en planta como en la descomposición de las fachadas, con una base de 1,10 metros. Esta tipología de fachada se encuentra casi calcada en varios proyectos, como Søholm III, Rüthwen-Jürgensen, Jensen, Leo Henriksen, Kubeflex y Kvadraflex. Unas fachadas que resuelve con recursos modestos pero resolutivos, donde se combinan muros tradicionales de obra con cerramientos ligeros.
Para Jacobsen, la construcción va ligada a la obtención de ciertos beneficios espaciales. Es decir, la elección de los materiales, de las soluciones y de los detalles facilita una serie de relaciones que permiten identificar un tipo determinado de casa. En este caso, la evolución del proyecto lleva a la construcción de una casa que cada vez es más transparente a medida que se accede y se circula. De hecho, la casa tipo se puede entender como el traspaso desde la fachada más opaca de acceso (de plafones de madera), a la más abierta y transparente hacia el jardín (la mayor parte acristalada con antepecho y el resto de plafones de madera). Las fachadas del patio interior son la consecuencia de la progresiva expansión, más contenidas en los dormitorios y la cocina y más abiertas en el estudio.
Otra característica constructiva y formal de la casa es que se levanta 15 centímetros del suelo. El arquitecto se preocupa por el encuentro del edificio con el suelo y lo decide depositar como si fuera un volumen flotante, al más puro estilo de la modernidad de la década de 1950. Este encuentro provoca una discontinuidad entre el muro y la cimentación, los dos del mismo material. Aprovecha la inevitable junta para enfatizarla y realizar un cambio de grueso. Además, pinta de negro el muro reculado del cimiento para diferenciarlo del blanco de la fachada. El esfuerzo por mantener la vivienda sutilmente separada del terreno expresa la voluntad de crear una discontinuidad. No se busca un tránsito directo y sin matices del exterior al interior, sino que el recorrido enlace los espacios visualmente y físicamente pero mantenga la identidad de cada uno.
Por todo esto, en los cerramientos acristalados que posibilitan esta relación siempre se hace presente un antepecho, un dintel o una partición de la carpintería, porque Jacobsen no construye un único plano acristalado. Su construcción no tiende a desaparecer sino que manifiesta unas intenciones espaciales. Como en el ala común de la Rüthwen-Jürgensen, a pesar de que pueda parecer una fachada totalmente transparente, un dintel y un zócalo marcan la separación entre interior y exterior. Aunque la sala tenga una íntima vinculación con el jardín, la construcción la posibilita a la vez que reivindica la realidad propia de cada espacio.

37

38



39



40

37. Apartaments de Bellavista, 1931-1934 (*Danmarks Kunstbibliotek*). **38.** Agrupació Søholm, 1940-1955 (*Arkitekten Arne Jacobsen 1902-1971*, 1990). **39.** Proposta de quatre agrupacions lineals, aproximadament de 1940 (*548 Map3 23491 m*). **40.** Proposta que segueix l'ordenació en U de Bellavista, abril de 1947 (*548 Map3 23491 n*).

Ved Bellevue Bugt (1957-1961)

El desembre de 1957, només tres mesos després de dibuixar l'últim plànol de detall de Hansaviertel, Jacobsen desenvolupa nombroses propostes d'implantació a Ved Bellevue Bugt, a la zona ubicada entre els apartaments de Bellavista i Søholm.[3] **(37-38)** De fet, uns quants anys abans, ja comença a plantejar alguna proposta per resoldre l'àrea de Ved Bellevue Bugt. El que llavors proposa és una solució aplicada conjuntament a la parcel·la que dóna al sud, destinada amb posterioritat als habitatges Søholm. El primer d'aquests temptejos no està datat però és aproximadament de 1940, quan es comença a treballar en la primera fase de les cases Søholm. En aquest plànol d'emplaçament es plantegen quatre agrupacions lineals paral·leles formades per la repetició d'un únic habitatge. **(39)**

El plànol següent és de 1947, un cop Jacobsen torna de l'exili a Suècia. El retorn al projecte inclou la possibilitat de seguir amb l'ordenació dels blocs de Bellavista en forma de U, realitzats tretze anys abans, el 1934. L'ordenació formada per dos blocs perpendiculars a la costa units a un de paral·lel es repeteix una vegada a la parcel·la Søholm i una altra a la de Ved Bellevue Bugt, però amb cases unifamiliars agrupades en paquets lineals. En aquest plantejament, les agrupacions situades a l'extrem oest són paral·leles a la costa, mentre que les de l'extrem oposat són perpendiculars i de cara tant a les bones vistes com a la bona orientació. **(40)**

Aquestes propostes serveixen per tirar endavant la implantació dels habitatges Søholm, mentre que Ved Bellevue Bugt encara trigarà uns anys en ser reprojectat i edificat. Søholm és un projecte que s'estén al llarg del temps, comença el 1940 i s'allarga fins al 1955. En algun moment d'aquest procés es preveu la possibilitat de construir alhora els habitatges de Ved Bellevue Bugt, d'aquí les propostes d'implantació conjuntes. Però només quan les tres fases de Søholm s'acaben de construir, l'arquitecte comença a plantejar-se de nou el projecte veí. En definitiva, l'edificació residencial de Bellavista i els habitatges Søholm són les preexistències que determinen la implantació de Ved Bellevue Bugt.

El solar en el qual es construeix Ved Bellevue Bugt està situat entre els apartaments de Bellavista (1931-1934) al nord, una parcel·la allargada buida al sud, la carretera Strandvejen a l'est i la via del tren a l'oest. Les dimensions i les característiques són similars a les de Bellavista i Søholm. La proporció és aproximadament rectangular, d'uns 100 per 70 metres. El principal condicionant de l'emplaçament és que a l'est hi ha les vistes de la platja i l'estret d'Øresund.

En els primers croquis d'implantació treballa també amb la parcel·la allargada situada al costat sud, amb l'obtenció llavors d'un solar de proporció quadrada de 100 metres de costat. Però a partir del maig de 1958 deixa de tenir en compte la petita porció de terreny annexa. La topografia de la parcel·la decau 2 metres cap al mar. El límit oest es troba a la cota +5, que es manté fins a 15 metres abans d'arribar al límit est, quan decau gairebé 2 metres.

Dins l'àrea d'actuació es troben dues grans edificacions residencials construïdes entre els segles XVIII i XIX, i en la parcel·la allargada adjacent n'hi ha una altra de la mateixa època i estil. En els temptejos inicials, es marca la posició exacta de les edificacions, tot i que no condicionen la proposta. Les dues edificacions preexistents s'enderroquen, mentre que la residència veïna es conserva. La que

3. Cal recordar que Bellevue és el nom genèric de la zona d'equipaments de Klampenborg, els apartaments de Bellavista són els que Jacobsen construeix entre 1931 i 1934, i Ved Bellevue Bugt és el projecte situat entre els apartaments de Bellavista i Søholm.

Ved Bellevue Bugt (1957-1961)

El diciembre de 1957, sólo tres meses después de dibujar el último plano de detalle de Hansaviertel, Jacobsen desarrolla numerosas propuestas de implantación en Ved Bellevue Bugt, la zona entre los apartamentos de Bellavista y Søholm. De hecho, varios años antes, ya empieza a plantear alguna propuesta para esta área. Lo que propone es una solución aplicada conjuntamente en la parcela más al sur, destinada con posterioridad a las viviendas Søholm. El primer tanteo es aproximadamente de 1940, cuando empieza a trabajar en la primera fase Søholm, que plantea cuatro agrupaciones lineales paralelas formadas por la repetición de una única vivienda.

El plano siguiente es de 1947, una vez Jacobsen vuelve del exilio en Suecia. El regreso al proyecto incluye la posibilidad de seguir con la ordenación de Bellavista en forma de U, realizada trece años antes, en 1934. La ordenación formada por dos bloques perpendiculares a la costa unidos a uno de paralelo se repite en la parcela Søholm y otra en Ved Bellevue Bugt, pero con casas unifamiliares. En este planteamiento, las agrupaciones situadas al oeste son paralelas a la costa, mientras que las del extremo opuesto son perpendiculares y de cara a las buenas vistas y a la buena orientación.

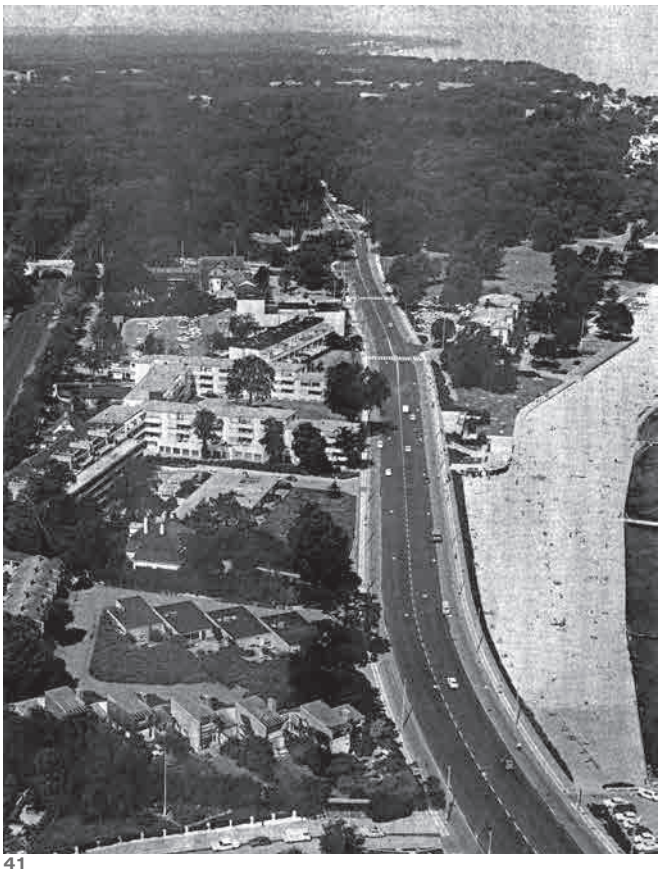
Estas propuestas sirven para la implantación de las viviendas Søholm, mientras que Ved Bellevue Bugt todavía tardará unos años en ser reproyectado y edificado. Søholm es un proyecto que se extiende en el tiempo, empieza en 1940 y se alarga hasta 1955. En algún momento se prevé la posibilidad de construirlo a la vez que Ved Bellevue Bugt, de aquí las propuestas de implantación conjunta. Pero sólo cuando las tres fases Søholm se terminan, se empieza a plantear de nuevo el proyecto vecino. En definitiva, la edificación de Bellavista y las viviendas Søholm son las preexistencias que determinan la implantación de Ved Bellevue Bugt.

El solar en el cual se construye Ved Bellevue Bugt está situado entre los apartamentos de Bellavista (1931-1934) al norte, una parcela alargada vacía al sur, la carretera Strandvejen al este y la vía del tren al oeste. Las dimensiones y las características son similares a las de Bellavista y Søholm. La proporción es aproximadamente rectangular, de unos 100 por 70 metros. El principal condicionante es que al este hay las vistas de la playa y el estrecho de Øresund.

Los primeros croquis incluyen la parcela alargada situada al sur, con la obtención entonces de un solar de proporción cuadrada de 100 metros de lado. A partir de mayo de 1958 deja de añadir la pequeña porción de terreno anexa. La topografía de la parcela decae 2 metros hacia el mar. El límite oeste se encuentra a la cota +5, que se mantiene hasta 15 metros antes de llegar al límite este, cuando decae casi 2 metros.

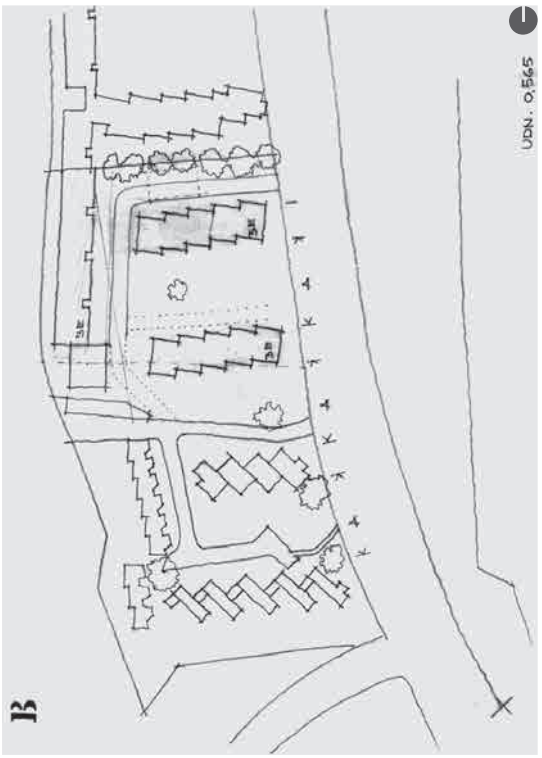
Dentro del área de actuación se encuentran dos grandes residencias construidas entre los siglos XVIII y XIX, y en la parcela alargada adyacente otra de la misma época y estilo. En los tanteos iniciales, se marca la posición de las edificaciones, a pesar de que no condicionan la propuesta. Las dos edificaciones preexistentes se derriban, mientras que la residencia vecina se conserva, situada en el centro de la parcela, alineada al proyecto definitivo de las casas patio.

Con estos condicionantes, el objetivo es construir un bloque plurifamiliar, unifamiliares y aparcamientos, que



41

42



43

44

41 Àrea de Bellevue (*Arne Jacobsen: A Danish architect*, 1972). **42.** Agrupació Søholm I; la casa més propera a la carretera Strandvejen és la de Jacobsen (*Danmarks Kunstbibliotek*). **43.** Proposta d'implantació B de Ved Bellevue Bugt (*539 Map5 Sense numerar 19*). **44.** Proposta d'implantació K_2 de Ved Bellevue Bugt (*539 Map5 Sense numerar 28*).

es manté queda al centre de la parcel·la, alineada al projecte definitiu de les cases pati.[4]

Amb aquests condicionants, l'objectiu del projecte és construir un conjunt format per habitatges plurifamiliars, unifamiliars i aparcaments, que resolgui la trobada amb les edificacions contigües. Aquest és l'últim projecte que Jacobsen construeix a l'àrea de Klampenborg. Comença amb els equipaments de platja el 1930 i acaba trenta-un anys després amb els habitatges de Ved Bellevue Bugt. Al llarg dels tres anys i mig en què es desenvolupa el projecte, es conserven molts més plànols d'implantació que de tipologia. De fet, la tipologia de casa unifamiliar ja està assajada a Carlsminde i a Hansaviertel; per tant, només cal adaptar-la a les característiques del lloc i a les necessitats del programa. Aquesta és la vegada que l'entorn condiciona més la proposta, ja que a Carlsminde i a Hansaviertel l'agrupació se situa en un solar aïllat, i on les edificacions veïnes són, a més, de nova creació.

Entre la dotzena de versions diferents d'implantació apareix un element immutable que és el bloc plurifamiliar a l'extrem oest, paral·lel a la costa. Aquest es manté de la proposta d'emplaçament de 1947, que es col·loca a continuació del de Bellavista i tapa l'única mitgera de l'edifici amb la mateixa alçada i alineació. **(40)** Així, la peça amb més alçada del conjunt actua de barrera entre el tren i les cases unifamiliars, que deixa a primera línia els més baixos. **(41-42)**

En canvi, les possibilitats que es plantegen de les cases unifamiliars són diverses. En els esbossos que es conserven, Jacobsen prova de col·locar-les o bé en relació amb el traçat de la costa, per coincidir amb la via del tren, o bé en relació amb el traçat de la carretera, tant en posició paral·lela com perpendicular. Les tipologies que es treballen són de planta baixa amb pati central, de dues plantes i de fins a tres plantes. La configuració el 1957 comença sent una repetició dels habitatges Søholm I i III, però amb una alineació diferent. **(43)** Un any més tard, se substitueixen aquells habitatges per la tipologia de casa amb pati estudiada en els projectes anteriors. **(44)** En cadascuna de les opcions, les places d'aparcament adapten la seva posició a la parcel·la i se situen en un únic cos central o separant-se en diversos cossos adjacents a les edificacions.

El maig de 1958, la implantació queda pràcticament acordada. La situació de les peces principals ja és la definitiva, encara que el camí d'accés i la disposició dels garatges són provisionals. El bloc plurifamiliar es concep com una ala més dels apartaments de Bellavista i l'agrupació de cases s'hi disposa de forma paral·lela. S'hi encabeix un conjunt de set cases pati, però al final només en poden ser cinc. Els garatges s'acumulen en volums davant del bloc plurifamiliar i en un prisma a l'extrem nord que uneix l'ala del bloc amb l'ala unifamiliar en una U. **(45-46)**

La proposta definitiva arriba al cap d'un any, formada per un bloc lineal, de cinc plantes d'alçada, situat a l'extrem oest i per l'agrupació de cinc cases pati paral·leles al bloc i situades al centre de la parcel·la. L'accés als habitatges es fa a través d'un camí perpendicular a la Strandvejen, proper al límit nord, que adopta una forma de L sense sortida i que permet l'accés entre el bloc i les cases pati. Al llarg del seu recorregut es produeixen tot un seguit de places d'aparcament, descobertes en el primer tram i tancades en el segon. Aquells garatges que en la versió anterior es disposaven davant del bloc, ara es reparteixen entre la planta

4. Finalment, aquesta edificació existent també acaba desapareixent i el 2006 se substitueix per una casa unifamiliar que interromp el conjunt d'habitatges projectats per Jacobsen.

resuelvan el encuentro con las edificaciones contiguas. Este es el último proyecto que Jacobsen construye en Klampenborg. Empieza con los equipamientos de playa en 1930 y acaba treinta y un años después con las viviendas en Ved Bellevue Bugt. A lo largo de los tres años y medio en los que se desarrolla el proyecto, se conservan muchos más planos de implantación que de tipología. De hecho, la tipología de casa unifamiliar ya está ensayada en Carlsminde y Hansaviertel; por lo tanto, sólo tiene que adaptarla a las características del lugar y programa. Esta es la vez que el entorno condiciona más, puesto que en Carlsminde y Hansaviertel el solar está aislado, y donde las edificaciones vecinas son de nueva creación.

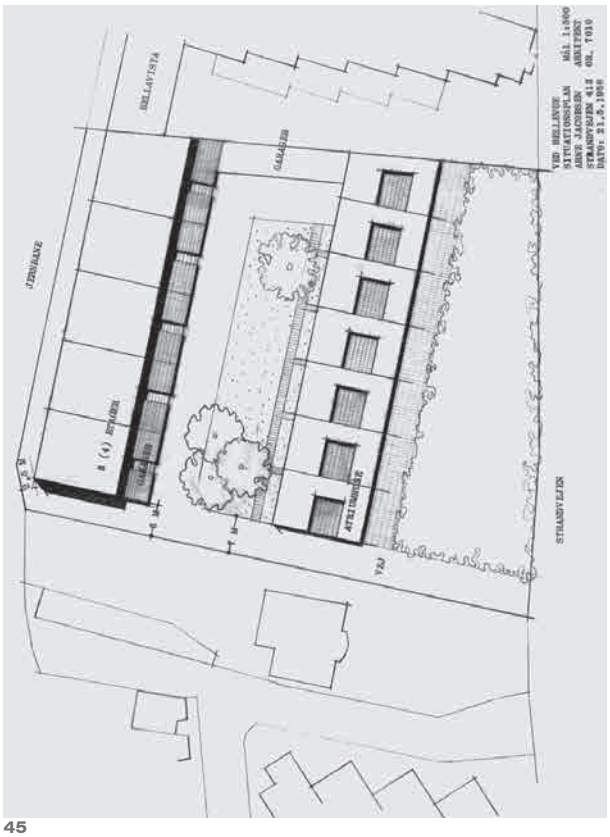
Entre la docena de versiones de implantación aparece un elemento inmutable que es el bloque plurifamiliar en el extremo oeste, paralelo a la costa. Éste se mantiene de la propuesta de 1947, y se coloca a continuación del de Bellavista y tapa la medianera con la misma altura y alineación. Así, la pieza más alta del conjunto actúa de barrera entre el tren y las casas unifamiliares, que deja a primera línea los más bajos.

En cambio, las posibilidades que se plantean de las casas unifamiliares son diversas. En los esbozos que se conservan, Jacobsen prueba de colocarlas o bien en relación con el trazado de la costa, para coincidir con la vía del tren, o bien en relación con el trazado de la carretera, tanto en posición paralela como perpendicular. Las tipologías son de planta baja con patio interior, de dos plantas y hasta tres. El proyecto en 1957 empieza siendo una repetición de las viviendas Søholm I y III, pero con distinta alineación. Un año más tarde, se sustituyen aquellas viviendas por la tipología de casa con patio estudiada en proyectos anteriores. En cada una de las opciones, las plazas de aparcamiento adaptan su posición a la parcela y se sitúan en un único cuerpo central o separándose en varios cuerpos adyacentes a las edificaciones.

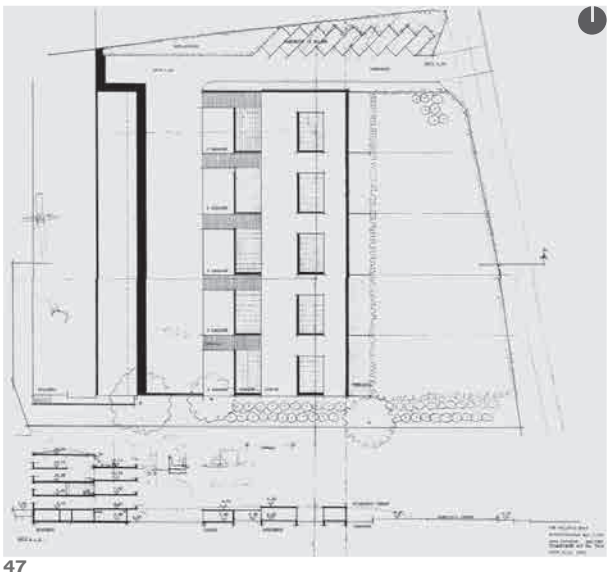
El mayo de 1958, la implantación queda prácticamente acordada. La situación de las piezas principales ya es la definitiva, aunque el camino de acceso y la disposición de los garajes son provisionales. El bloque se concibe como una ala más de los apartamentos de Bellavista y la agrupación de casas se dispone en paralelo. Se plantea un conjunto de siete casas, pero al final sólo son cinco. Los garajes se acumulan en volúmenes ante el bloque y en un prisma al norte que une el bloque con las unifamiliares en una U.

La propuesta definitiva llega al cabo de un año, formada por un bloque lineal, de cinco plantas de altura, situado al oeste y por la agrupación de cinco casas patio paralelas al bloque y situadas en el centro de la parcela. El acceso a las viviendas se hace a través de un camino perpendicular a la Strandvejen, cercano al límite norte, que adopta una forma de L sin salida y que permite el acceso entre el bloque y las casas. A lo largo de su recorrido se producen una serie de aparcamientos, descubiertos en el primer tramo y cerrados en el segundo. Los garajes que en la versión anterior se disponían ante el bloque, ahora se reparten entre la planta baja del bloque y ante las casas.

En el último momento hay un cambio que invierte la posición del patio. En todos los dibujos preliminares, Jacobsen establece que el patio se oriente al sur, pero el marzo de 1959 plantea una simetría que será

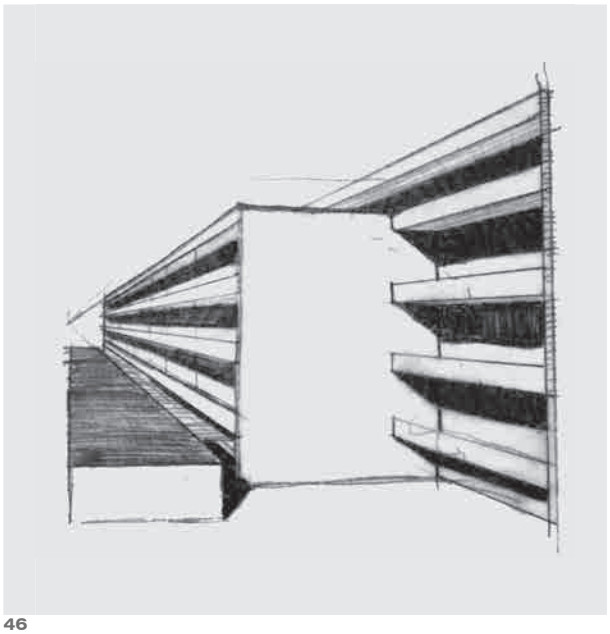


45



47

48



46

49

45. Proposta d'implantació, 21 de maig de 1958 (*539 Map5 Sense numerar 11*). **46.** Encontre entre el bloc de Ved Bellevue Bugt, amb el cos de garatges, i el de Bellavista (*539 Map5 Sense numerar 80*). **47.** Làmina amb la implantació gairebé definitiva, desembre de 1958 (*539 Map5 Sense numerar 30*). **48.** Visió del conjunt de Ved Bellevue Bugt, que correspon al plànol anterior, desembre 1958 (*539 Map5 Sense numerar 01*). **49.** Visió aèrea del conjunt de Ved Bellevue Bugt (*539 Map5 Sense numerar 17*).

baixa del bloc i davant de les cases unifamiliars. **(47-49)**

A l'últim moment es produeix un canvi que inverteix la posició del pati. En tots els dibuixos preliminars, Jacobsen estableix que el pati s'orienti al sud, però el març de 1959 planteja una simetria que serà definitiva. Curiosament, és un canvi que també es produeix a última hora en els projectes anteriors de Carlsminde i Hansaviertel. Fins i tot, a la casa Rüthwen-Jürgensen es planteja de sobte un gir i una simetria que permeten adaptar-la millor a les necessitats de l'emplaçament. D'aquesta manera, el pati passa a estar delimitat pel mur nord. **(53)**

Analitzant exclusivament l'agrupació unifamiliar de Ved Bellevue Bugt, s'observa el caràcter de conjunt unitari per sobre de la individualització de cada unitat. Formalment, es constitueix com un únic sòcol al bloc plurifamiliar, tot i que està format per diverses peces que es repeteixen. Amb més èmfasi que a Carlsminde i a Hansaviertel, cada casa conserva la seva autonomia sense recalcar expressivament la seva individualitat. El mecanisme de repetició no s'emfatitza, com succeeix a altres agrupacions, sinó que es pretén englobar les cinc cases sota una gran coberta. **(48-49)**

Les cinc cases pati que formen el conjunt són idèntiques. En cap versió del projecte no es preveu una alteració a les testeres, ni simetria, ni unió dos a dos. Són una continuació del treball fet a Carlsminde i Hansaviertel. Mentre que la implantació, l'estructuració i la distribució de totes tres agrupacions són pràcticament idèntiques, aquesta vegada la relació amb l'orientació varia 90°. Si en els altres projectes l'accés es fa per la cara nord i la sala d'estar s'obre al sud, en el model de Ved Bellevue Bugt l'accés es fa a l'oest i la sala s'obre a l'est. Aquest canvi respon a les vistes de la costa, que fan alterar la posició de la casa. En aquest cas, Jacobsen valora les vistes per sobre de l'orientació, opció que ja pren en les altres cases de Klampenborg, Vedbæk i Skodsborg.

El que finalment preval per decidir la proposta d'implantació és aconseguir que les cases pati no tapin la perspectiva dels apartaments cap a la costa. A més, s'intenta que tots els habitatges gaudeixin de l'entorn i que la seva col·locació al solar permeti encabir el màxim nombre d'aparcaments possible. Amb aquest propòsit es rebaixa la topografia original de la parcel·la en la part central, per enclotar lleugerament les edificacions. Així, les cases pati tenen una alçada mínima, mentre que els apartaments poden créixer en alçada i arribar a la mateixa dels de Bellavista. L'entrada al solar des de la carretera Strandvejen es fa a nivell i, progressivament, es va baixant fins a arribar a la franja central, que es deixa per sota de la cota +3. El recorregut del carrer fins als habitatges s'acaba en aquesta zona més baixa, on hi ha els cinc accessos al bloc, a les cases pati i a les vint-i-set places d'aparcament, agrupades en cinc volums davant de cada casa. **(47-49)**

Els habitatges donen l'esquena a aquesta franja d'accés i deixen que els garatges siguin les úniques peces que s'hi relacionen. La planta baixa del bloc es dedica a aparcaments i trasters. Les parts més nobles i íntimes dels habitatges s'allunyen de l'accés i busquen la privacitat i l'obertura a la façana est, en direcció a la costa. Per aquest motiu, les cases pati es dipositen de forma extensiva i enganxada al terreny, mentre que els diferents nivells del bloc, des de la primera planta fins a la quarta, s'alcen per sobre de la planta baixa. De fet, aquesta planta baixa queda mig enterrada i serveix com a podi per elevar els habitatges. Fins i tot, els forjats dels habitatges es parteixen en dos nivells per potenciar les visuals de les estances comunes sobre l'estret d'Øresund.

definitiva. Curiosamente, es un cambio que también aparece a última hora en Carlsminde y Hansaviertel. Incluso, en la casa Rüthwen-Jürgensen se plantea de repente un giro y una simetría para adaptarla mejor a las necesidades del emplazamiento. De este modo, el patio pasa a estar delimitado por el muro norte.

Analizando la agrupación unifamiliar de Ved Bellevue Bugt, se observa el carácter de conjunto unitario por encima de la individualidad. Formalmente, se constituye como un único zócalo al bloque, a pesar de que está formado por varias piezas que se repiten. Con más énfasis que en Carlsminde y Hansaviertel, cada casa conserva su autonomía sin recalcar expresivamente su individualidad. La repetición no se enfatiza, como en otras agrupaciones, sino que se pretende englobar todas las casas bajo una cubierta.

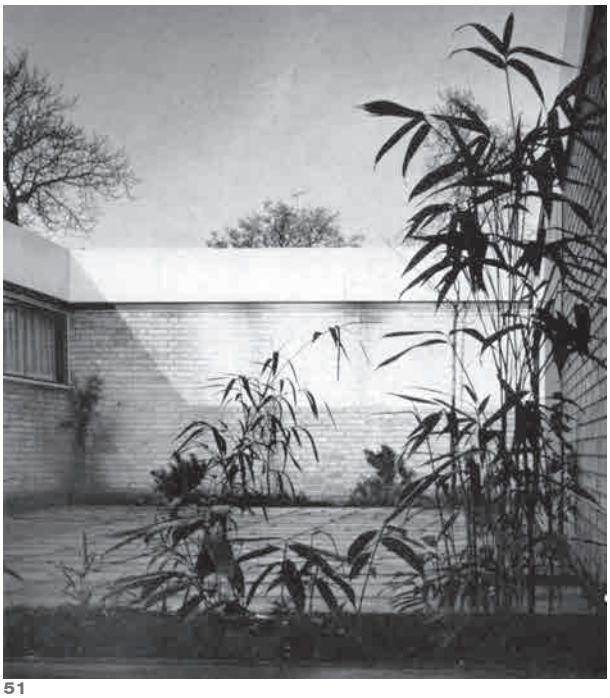
Las cinco casas patio que forman el conjunto son idénticas. En ninguna versión se prevé una alteración en los testeros, ni simetría, ni unión dos a dos. Son una continuación del trabajo hecho en Carlsminde y Hansaviertel. Mientras que la implantación, la estructuración y la distribución de las tres agrupaciones son prácticamente idénticas, esta vez la relación con la orientación varía 90°. En los otros proyectos el acceso se produce por el norte y la sala de estar se abre al sur, y en este modelo el acceso está el oeste y la sala al este. El cambio responde a la costa, que altera la posición de la casa. En este caso, Jacobsen valora las vistas por encima de la orientación, opción que ya toma en las otras casas de Klampenborg, Vedbæk y Skodsborg.

Lo que finalmente prevalece para decidir la implantación es conseguir que las casas no tapen la perspectiva de los apartamentos hacia la costa. Además, se intenta que todas las viviendas disfruten del entorno y que su colocación en el solar permita encajar los máximos aparcamientos. Con este propósito se rebaja la topografía original en la parte central, para hundir ligeramente las edificaciones. Así, las casas tienen una altura mínima, mientras que los apartamentos pueden crecer en altura y llegar a la misma de los de Bellavista. La entrada al solar desde la Strandvejen se hace a nivel y, progresivamente, se va bajando hasta llegar a la franja central, que se deja por debajo de la cota +3. El recorrido hasta las viviendas termina en esta zona más baja, donde hay los cinco accesos al bloque, a las casas y a las veintisiete plazas de aparcamiento, agrupadas en cinco volúmenes ante cada casa.

Las viviendas dan la espalda a esta franja de acceso y dejan que los garajes sean las únicas piezas que se relacionan. La planta baja del bloque se dedica a aparcamientos y trasteros. Las partes más nobles e íntimas se alejan del acceso y buscan la privacidad y la apertura al este, en dirección a la costa. Por este motivo, las casas se depositan de forma extensiva en el terreno, mientras que las plantas del bloque, desde la primera hasta la cuarta, se levantan por encima de la baja. De hecho, esta planta baja queda medio enterrada y sirve de podio para elevar las viviendas. Incluso, los forjados se parten en dos niveles para potenciar las visuales de las salas a Øresund.

En cuanto a la tipología de casa patio, la aportación que hace el proyecto respecto a los anteriores es la interposición de un elemento que configura un recinto de acceso. Aún así, se podría entender que la

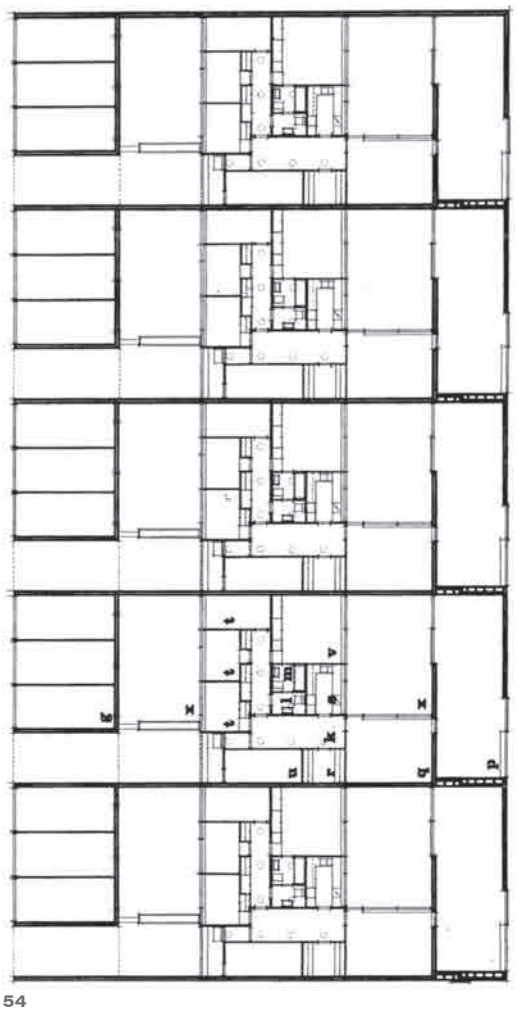
50



51

52

53



54

50. Recinte d'accés peatonal (*Danmarks Kunstbibliotek*). **51.** Pati intermedi (*Arne Jacobsen*, Faber, 1964). **52.** Sala d'estar (*Danmarks Kunstbibliotek*). **53.** Implantació definitiva (*538 Map9 Sense numerar 01*). **54.** Distribució dels cinc mòduls (*538 Map9 Sense numerar 03*).

Pel que fa a la tipologia de casa pati, l'aportació que fa el projecte respecte als anteriors és la interposició d'un element davant de l'habitatge que configura un recinte d'accés. Tot i així, es podria entendre que l'experiència s'hereta, en part, de projectes previs. En primer lloc, de la tipologia alterada de Hansaviertel (tipus B), en què se suprimeix el pati interior per encabir-hi el cos del garatge comunitari. En segon lloc, del projecte d'habitatges per a Jespersen & Søn en el qual Jacobsen opta per col·locar el magatzem de bicicletes al davant de cada habitatge. Fins i tot, dels exemples d'unifamiliars com la Møller, Engelbredt o Hallas Møller, en les quals el garatge ajuda a configurar l'accés. **(50)**

Per tant, la casa de Ved Bellevue Bugt sorgeix de la unió de les dues tipologies utilitzades a Hansaviertel: la del pati (tipus A) i la reduïda (tipus B). La part del garatge i l'entrada reculada correspondria a la tipologia reduïda (tipus B), i la resta de la casa pati seria una evolució de Carlsminde i Hansaviertel (tipus A). **(51-52)** La casa de Bellevue aporta més privacitat des del camí d'accés, a través del recinte i l'entrada reculada. Concretament, la casa de Bellevue és la més gran de les tres, fins i tot només comptant la part d'habitatge. El perímetre habitable fa 12,02 per 18,48 metres i el perímetre general, 12,02 per 30. La superfície construïda de l'habitatge sense el garatge és de 183 m^2. Pel que fa a la distribució, les tres franges programàtiques que ordenen les cases anteriors es converteixen en cinc.

Com en la casa Rüthwen-Jürgensen, l'organització es produeix per franges, tot i que no s'arriba a fer-les coincidir amb volums diferenciats. Per tant, a Bellevue es dota cada franja programàtica d'un cert caràcter distintiu però sense convertint-les en ales autònomes. La segregació d'usos es potencia a mesura que evoluciona el model tipus de casa pati. Fins i tot, els punts de contacte entre franges són entesos d'igual manera a Bellevue i a la Rüthwen-Jürgensen. En aquests punts se situen els espais de comunicació entre els diferents usos que sempre són vestíbul i menjador, que es tracten com a porxos entre interior i exterior. **(53-54)**

En la primera franja de Ved Bellevue Bugt es troba el cos opac del garatge, amb capacitat per a tres cotxes. Aquestes places d'aparcament no pertanyen a cada casa pati sinó al bloc d'habitatges de davant. La segona franja és la formada per l'espai existent entre el garatge i la façana d'accés, per la qual s'arriba a través de l'escletxa entre els dos murs d'obra de fàbrica. Aquestes dues franges són les que s'afegeixen a la part davantera del model anterior de casa pati de Hansaviertel. La tercera franja és la més complexa, ja que encabeix el vestíbul, tots els serveis, la cuina i els dormitoris. En la quarta hi ha el menjador amb el pati, i en la cinquena, la sala d'estar i l'estudi. En planta, es pot observar com la tercera franja es densifica mentre que les altres s'alliberen de distribucions i tancaments interiors. Si a la tipologia de Carlsminde es troba algun element que bascula entre dues franges, com ara la cuina, a Bellevue tot s'ordena i s'agrupa en una franja.

Justament en la franja més compartimentada es troba l'evolució de la tipologia de casa pati. En els projectes anteriors, la franja conté el vestíbul d'accés, els serveis i els dormitoris. A Carlsminde, els serveis (magatzem i bicicletes) es col·loquen a façana, que formen un gruix protector al nord. A Hansaviertel, el coixí es complementa amb la incorporació del bany. Aquesta agrupació dels serveis a façana permet que els tres dormitoris se situïn a l'altre extrem i donin al pati interior, però a Bellevue aquest patró canvia. La planta és sensiblement més ampla i el coixí de serveis es desplaça tangent a la mitgera. El coixí, format pel magatzem de bicicletes i el rebost, es col·loca a la mitgera, mentre que els tres dormitoris senzills ocupen la façana d'accés. La inversió és possible no només

experiencia se hereda, en parte, de proyectos previos. En primer lugar, de la tipología alterada de Hansaviertel (tipo B), que suprime el patio interior para meter el garaje comunitario. En segundo lugar, del proyecto de viviendas para Jespersen & Søn en el cual Jacobsen opta por colocar el almacén de bicicletas delante de cada vivienda. Incluso, de los ejemplos de unifamiliares como la Møller, Engelbredt o Hallas Møller, en las que el garaje configura el acceso.

Por lo tanto, la casa en Ved Bellevue Bugt surge de la unión de las dos tipologías de Hansaviertel: la del patio (tipo A) y la reducida (tipo B). La parte del garaje y la entrada reculada correspondería a la tipología reducida (B), y el resto de la casa patio sería una evolución de Carlsminde y Hansaviertel (A). La casa en Bellevue aporta más privacidad desde el camino de acceso, a través del recinto y la entrada reculada. Concretamente, la casa en Bellevue es la más grande de las tres, incluso sólo contando la parte de vivienda. El perímetro habitable hace 12,02 por 18,48 metros y el perímetro general, 12,02 por 30. La superficie construida sin el garaje es de 183 m^2. La distribución pasa de las tres franjas que ordenan las casas anteriores a cinco.

Como en la casa Rüthwen-Jürgensen, la organización se produce por franjas, aunque no coincide con volúmenes diferenciados. En Bellevue se dota cada franja programática de un cierto carácter distintivo pero sin convertirlas en alas autónomas. La segregación de usos se potencia a medida que evoluciona el modelo de casa patio. Incluso, los puntos de contacto entre franjas son entendidos de igual manera en Bellevue y en la Rüthwen-Jürgensen. En estos puntos, vestíbulo y comedor, se sitúan los espacios de comunicación entre usos y se tratan como porches.

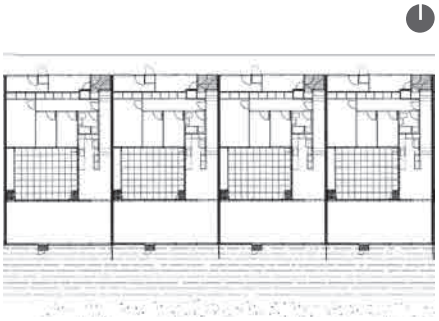
En la primera franja de Ved Bellevue Bugt se encuentra el garaje para tres coches. Estos aparcamientos no son de las casas patio sino del bloque. La segunda franja es la formada por el espacio existente entre el garaje y la fachada de acceso, por la que se llega a través del espacio entre los dos muros de obra de fábrica. Estas dos franjas son las que se añaden a la parte delantera del modelo de Hansaviertel. La tercera franja es la más compleja, puesto que incorpora el vestíbulo, todos los servicios, la cocina y los dormitorios. En la cuarta hay el comedor con el patio, y en la quinta, la sala de estar y el estudio. En planta, se puede observar cómo la tercera franja se densifica mientras las otras se liberan de cerramientos interiores. Si en el modelo de Carlsminde hay algún elemento entre dos franjas, como la cocina, en Bellevue todo se ordena en una.

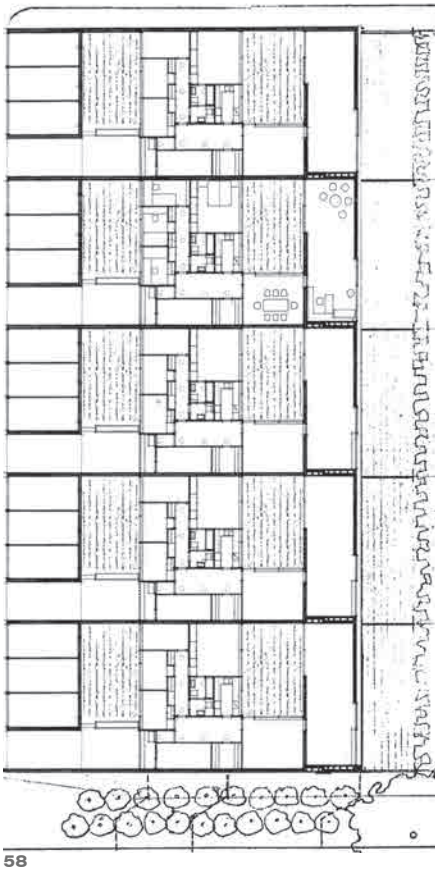
Justamente en la franja más compartimentada se encuentra la evolución de la tipología de casa patio. En los proyectos anteriores, la franja contiene vestíbulo, servicios y dormitorios. En Carlsminde, los servicios (almacén y bicicletas) se colocan en fachada y forman un grueso protector al norte. En Hansaviertel, el colchón se complementa con el baño. Esta agrupación de servicios en fachada permite que los tres dormitorios se sitúen al otro extremo y den al patio interior, pero en Bellevue este patrón cambia. La planta es más ancha y los servicios se desplazan tangentes a la medianera. El colchón, formado por el almacén de bicicletas y la despensa, se coloca en la medianera, mientras que los tres dormitorios ocupan la fachada de acceso. La inversión es posible no sólo por la ampliación de crujía

55

56

57





58

55. Vista de Ved Bellevue Bugt i els apartaments de Bellavista des de la carretera Strandvejen (*Danmarks Kunstbibliotek*, feta el 1974). **56.** Proximitat de l'agrupació a la costa (*Danmarks Kunstbibliotek*). **57.** Visió de l'agrupació de Ved Bellevue Bugt, 1957-1961 (*Conjuntos residenciales de baja densidad*, 1967). **58.** Les tres agrupacions de cases pati: Carlsminde, Hansaviertel i Ved Bellevue Bugt (Redibuixos de l'autora).

per l'ampliació de crugia sinó també pel recinte d'accés, que permet que els dormitoris s'obrin a un espai previ al carrer.

D'aquesta manera, la franja central de la casa pati de Ved Bellevue Bugt s'ordena amb uns serveis tangents a la mitgera i uns altres al centre de la planta, que permet que els tres dormitoris s'obrin a la façana oest i el dormitori principal al pati. Per comunicar totes les estances es disposa d'un gran vestíbul i d'un passadís reservat a la intimitat dels banys i dels dormitoris. Aquests dos connectors s'il·luminen a través de claraboies puntuals que marquen un recorregut i que porten llum a la part més fosca de la casa. El tipus d'il·luminació zenital a la zona distribuïdora és un recurs també utilitzat a la Rüthwen-Jürgensen, Hallas Møller, Engelbredt, Kokfelt i Siesby.

El pati serveix per connectar les zones principals d'aquesta franja central amb la resta de la casa. Hi donen el dormitori doble, la cuina, el menjador i l'estudi. Les peces comunes es relacionen de forma similar en totes les tipologies anteriors. El que varia és el recorregut que enllaça l'accés amb el jardí, ja que s'apropa progressivament al pati intermedi i s'allunya de la mitgera.

En els dos primers projectes, el recorregut consisteix en un tram directe, paral·lel al mur fins a la sala d'estar, i paral·lel a la façana sud per sortir al jardí. Així, es produeix una connexió visual entre l'entrada i el jardí, però no una connexió física, ja que l'obertura al jardí no es troba al final del recorregut. En canvi, el recorregut a Bellevue no és directe, sinó que es desenvolupa en tres trams paral·lels al mur i cada vegada més propers al centre de la casa. El primer és exterior i va del garatge a la porta d'accés. El segon comprèn l'espai del vestíbul, il·luminat amb claraboies. L'últim tram es produeix en arribar a la zona comuna. L'usuari passa per primera vegada tangent al pati a través del menjador, per arribar a la sala d'estar i, finalment, a la terrassa i al jardí. **(55-57)**

Resumint, el recorregut de la casa pati de Bellevue no permet visualitzar-la totalment de punta a punta, com passa a Carlsminde i a Hansaviertel, però sí que permet acostar-se més al pati. A través del recorregut s'evidencia com actuen les diferents parts de la casa. La part habitable té forma de C i correspon a les tres unitats funcionals. La que es troba en primer lloc és la part més introvertida i la que es podria considerar el veritable habitatge. La següent és la part formada pel menjador, que actua de porxo obert al pati, com una coberta que s'uneix a un espai exterior. Així, el menjador amb el pati intermedi forma una única estança indissociable que enllaça l'habitatge amb la part més autònoma i segregada, en la qual hi ha la sala i l'estudi. Aquesta última sala comuna s'aïlla de la resta, dóna al jardí i forma una escissió provocada pel buit del pati. **(58)**

D'aquesta manera, la sala d'estar es comporta com un element unitari i compacte. Tot i que està inclosa dins la mateixa volumetria, té una marcada vocació de deslligar-se i mirar cap a l'exterior. El trencament entre les parts internes de la casa no es fa visible en la volumetria, com passa a l'ala comuna de la casa Rüthwen-Jürgensen, que es deslliga de les altres emfatitzant la seva autonomia. La peça del menjador no expressa el trencament amb la part comuna. La sala s'aïlla encara que està físicament delimitada pels mateixos murs i coberta. Aquestes característiques de la franja d'estar són les pròpies d'un pavelló. La casa de Ved Bellevue Bugt conté un pati intermedi i un pavelló sense que comporti una ruptura brusca, que fa compatible un espai introvertit amb un d'expansiu.

Pel que fa al conjunt d'habitatges, els murs continus i la coberta són els dos

sino también por el recinto de acceso, que permite que los dormitorios se abran a un espacio previo a la calle. De este modo, la franja central de la casa de Bellevue se ordena con los servicios en la medianera y centro de la planta, que permite que los tres dormitorios se abran a la fachada oeste y el dormitorio principal al patio. Para comunicar todas las estancias se dispone un vestíbulo y un pasillo para la zona de baños y dormitorios. Estos dos conectores se iluminan con claraboyas que marcan un recorrido y llevan luz a la parte más oscura. La iluminación cenital en el distribuidor es un recurso también utilizado en la Rüthwen-Jürgensen, Hallas Møller, Engelbredt, Kokfelt y Siesby.

El patio sirve para conectar las zonas principales de esta franja central con el resto de la casa. Dan el dormitorio doble, la cocina, el comedor y el estudio. Las piezas comunes se relacionan de forma similar en todas las tipologías anteriores. Lo que varía es el recorrido que enlaza el acceso con el jardín, que se acerca progresivamente al patio y se aleja del muro.

En los dos primeros proyectos, el recorrido es un tramo directo, paralelo al muro hasta la sala de estar, y paralelo a la fachada sur para salir al jardín. Así, se produce una conexión visual entre la entrada y el jardín, pero no una conexión física, puesto que la apertura al jardín no se encuentra al final del recorrido. En cambio, el recorrido en Bellevue no es directo, sino que se desarrolla en tres tramos paralelos al muro y cada vez más cercanos al centro de la casa. El primero es exterior y va del garaje a la puerta de acceso. El segundo comprende el vestíbulo, iluminado con claraboyas. El último tramo se produce al llegar a la zona común. El usuario pasa por primera vez tangente al patio a través del comedor, para llegar a la sala y, finalmente, a la terraza y al jardín.

Resumiendo, el recorrido por la casa patio de Bellevue no permite visualizarla totalmente de punta a punta, como en Carlsminde y Hansaviertel, pero permite acercarse más al patio. A través del recorrido se evidencia como actúan las varias partes de la casa. La parte habitable tiene forma de C y corresponde a las tres unidades funcionales. La que se encuentra en primer lugar es la parte más introvertida, la que se podría considerar la verdadera vivienda. La siguiente es la parte formada por el comedor, que actúa de porche abierto al patio, como una cubierta que se une al exterior. El comedor y el patio forman una única estancia que enlaza con la parte más autónoma y segregada con sala y estudio que se aíslan del resto, dan al jardín y forman una escisión en el vacío del patio.

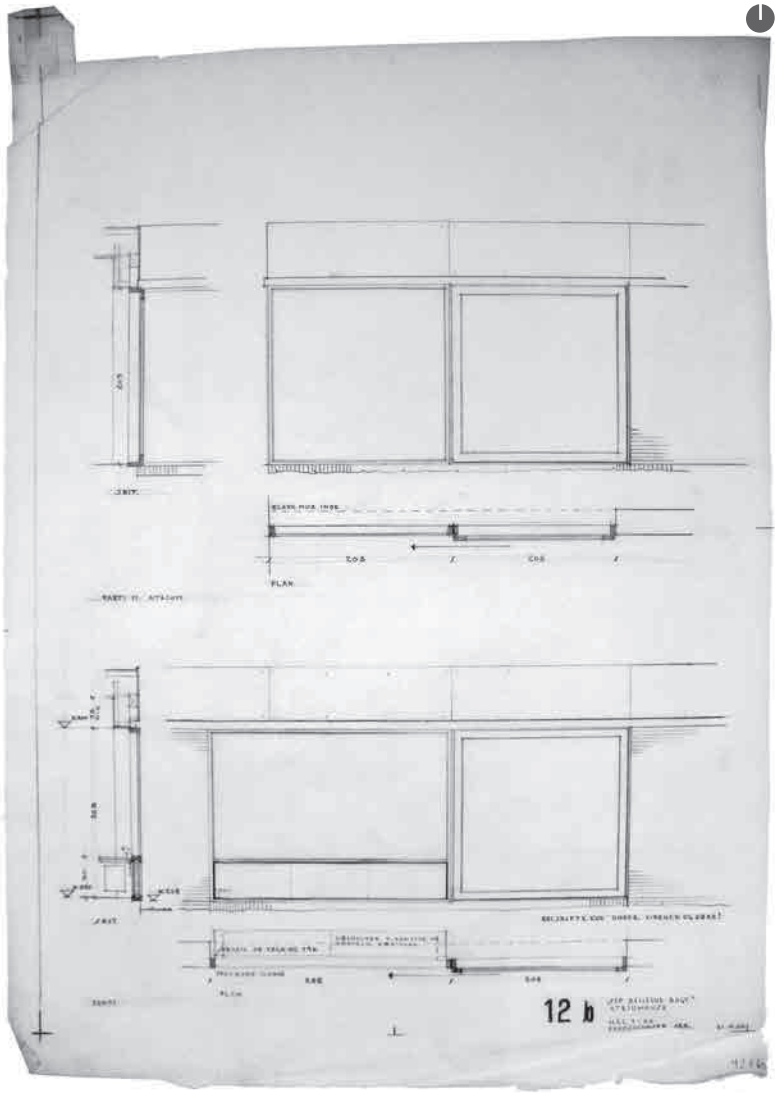
De este modo, la sala de estar se comporta como un volumen unitario y compacto. Aunque está incluido en la misma volumetría, tiene una marcada vocación de desligarse y mirar al exterior. La ruptura entre las partes internas de la casa no se hace visible en volumetría, como en el ala común de la Rüthwen-Jürgensen que enfatiza su autonomía. La pieza del comedor no expresa la ruptura con la parte común. La sala se aísla aunque está físicamente delimitada por los mismos muros y cubierta. Estas características de la franja de estar son las propias de un pabellón. La casa en Bellevue tiene un patio intermedio y un pabellón sin que comporte una ruptura brusca, que hace compatible un espacio introvertido con uno de expansivo.

En el conjunto de viviendas, los muros continuos y la cubierta definen la agrupación en su construcción

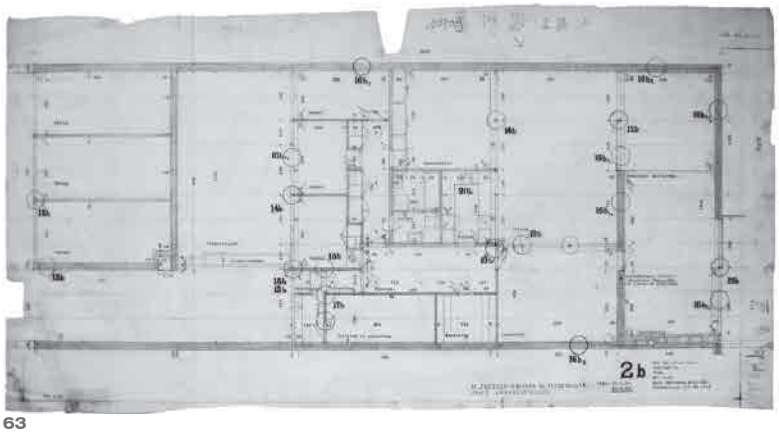
59

60

61



62



63

59. Obertura de la sala d'estar a l'atri (*Arkitektur*, 1962). **60.** Façana de la casa des del jardí, amb el bloc d'apartaments darrera (*Arne Jacobsen: Aproximación a la obra completa 1950-1971, 2001*). **61.** Vista de la sala d'estar (*Bauen & Wohnen* (Munich), 1962). **62.** Plànol 12b de les obertures de la sala d'estar cap a l'atri i al jardí, 21 d'abril de 1960 (*539 Map5 Sense numerar 49*). **63.** Planta baixa en detall 2b, 21 d'abril de 1960 (*539 Map5 Sense numerar 47*).

elements que defineixen l'agrupació pel que fa a la construcció i a la composició. Els murs de càrrega es disposen paral·lels, proporcionen unitat i configuren a la vegada el garatge i el recinte d'accés de cada casa. Sobre els murs recolza una gran coberta plana que es retalla per il·luminar i ventilar. Aquests murs opacs, que defineixen la crugia, també estan formats per un doble full de maons, com a Carlsminde. Als murs resistents laterals, que regulen l'agrupació, s'afegeixen els exteriors, perpendiculars, i un d'interior. Tots formen el conjunt estructural sobre el qual es col·loquen les biguetes de fusta que formen el forjat unidireccional, amb llums d'entre 4 i 5 metres.

La solució de la coberta emfatitza el gruix. Dels 30 centímetres reals passa a gairebé 70, mitjançant un faldó perimetral. En aparença, el gruix de la coberta no descansa sobre els murs, ja que s'hi interposa un element metàl·lic reculat, que provoca una ombra. La coberta de l'habitatge és la que segueix aquesta solució engruixida i que adquireix una forma de C en planta. En canvi, la coberta del garatge és d'un tipus molt més prim i lleuger, i queda alineada al mur d'obra.

El que s'aconsegueix és una aparença massiva en acostar-se a la casa, deguda als murs opacs. El mur d'obra envolta l'accés que fa visible un únic material: el maó. Una vegada el visitant travessa el pas estret entre els dos murs, es produeix una dilatació de l'espai i apareix l'habitatge sota la gran coberta. L'espai comprimit inicial es converteix en un pati d'accés. Tot i l'expansió visual, el camí d'accés queda diferenciat del pati elevat, entre el mur lateral i el muret de contenció. Amb aquest objectiu, el camí queda acotat fins a la porta d'entrada, on un pla de façana reculat, de color blau fosc, uns graons que comprimeixen de nou l'espai i l'ombra que projecta la coberta senyalen l'ingrés a l'interior de l'habitatge.

Aquesta façana d'accés ja no es mostra opaca, com els murs que tanquen el perímetre de la casa, sinó que entre la coberta i el mur d'obra apareixen les obertures dels dormitoris. Des de la façana davantera fins a la posterior de sortida al jardí, la casa es mostra progressivament més oberta i transparent a mesura que avança el recorregut per l'interior. Una vegada a dins, les obertures de les tres façanes al pati van creixent fins arribar al terra. Per acabar, la façana a l'est cap a la costa es mostra en bona part transparent al jardí, que emfatitza la voluntat de relacionar-se amb la terrassa i el jardí exterior. **(59-62)**

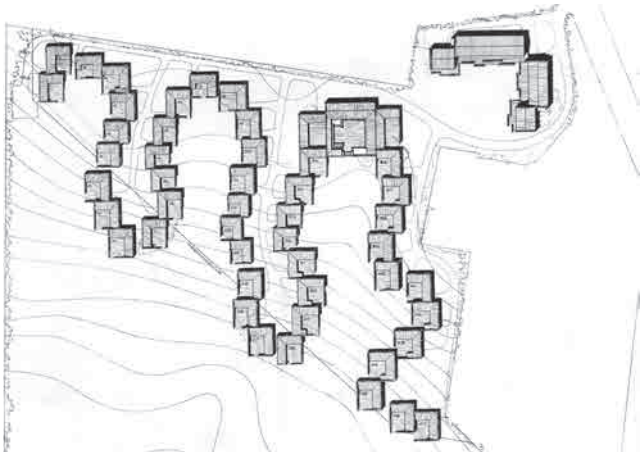
El detall constructiu segueix la premissa de mostrar la casa opaca a l'entrada i transparent en la zona posterior. Els murs d'obra de 30 centímetres, formats per dos fulls i una cambra d'aire, consoliden el perímetre de cada casa. Els murs longitudinals es mantenen inalterats en tota la llargada i alçada, mentre que cap dels tangencials no arriba d'un extrem a l'altre. És entre aquests intersticis que es produeixen les connexions entre l'habitatge i els espais exteriors.

Si en el projecte de Hansaviertel Jacobsen intenta buscar una sistematització de la solució constructiva, a Bellevue opta per murs d'obra que es retallen buscant la transparència, sense perseguir la prefabricació dels elements ni l'estandardització dels detalls. De totes maneres, això no significa renunciar ni a un ordre ni a una modulació. En els tres projectes de cases pati se segueix una modulació, variable entre 1, 1,04 i 1,10 metres, que serveix per ordenar tancaments i obertures. **(63)**

Es podria entendre que, amb la construcció de Ved Bellevue Bugt, Jacobsen materialitza el seu arquetipus de casa pati, un arquetipus que es troba com a germen de les seves cases unifamiliars aïllades. Un arquetipus que es desenvolupa com una unitat base que es pot repetir i agrupar en diferents conjunts.

y composición. Los muros de carga se disponen paralelos, proporcionan unidad y configuran el garaje y el recinto de acceso de cada casa. Sobre los muros apoya una gran cubierta plana que se recorta para iluminar y ventilar. Estos muros, que definen la crujía, también están formados por una doble hoja de ladrillo, como en Carlsminde. A los muros resistentes laterales se añaden los exteriores, perpendiculares, y uno de interior. Todos forman el conjunto estructural sobre el cual se colocan las viguetas de madera que forman el forjado unidireccional, con luces de entre 4 y 5 metros.
La solución de la cubierta enfatiza el grueso. De los 30 centímetros reales pasa a casi 70, mediante un faldón perimetral. En apariencia, el grueso de la cubierta no descansa sobre los muros, ya que se coloca un elemento metálico rehundido, que provoca una sombra. La cubierta de la vivienda es la que sigue esta solución gruesa y que adquiere una forma de C en planta. En cambio, la cubierta del garaje es más delgada y ligera, y queda alineada al muro de obra.
Lo que se consigue es una apariencia masiva al acercarse a la casa. El muro de obra opaco rodea el acceso que hace visible un único material: el ladrillo. Una vez el visitante atraviesa el paso entre los dos muros, se produce una dilatación del espacio y aparece la vivienda bajo la gran cubierta. El espacio comprimido inicial se convierte en un patio de acceso. A pesar de la expansión visual, el camino queda diferenciado del patio elevado, entre el muro lateral y el murete de contención. Con este objetivo, el camino queda acotado hasta la puerta de entrada, donde un plano de fachada rehundido, de color azul oscuro, unos escalones que comprimen de nuevo el espacio y la sombra que proyecta la cubierta señalan el ingreso.
Esta fachada de acceso ya no se muestra opaca, como los muros que cierran el perímetro de la casa, sino que entre la cubierta y el muro aparecen las aperturas de los dormitorios. Desde la fachada delantera hasta la posterior, la casa se muestra progresivamente más abierta y transparente a medida que avanza el recorrido por el interior. Una vez dentro, las aperturas de las tres fachadas al patio van creciendo hasta llegar al suelo. Para acabar, la fachada al este hacia la costa se muestra en buena parte transparente, que enfatiza la voluntad de relacionarse con la terraza y el jardín.
El detalle constructivo sigue la premisa de mostrar la casa opaca en la entrada y transparente en la zona posterior. Los muros de obra de 30 centímetros, de dos hojas y cámara de aire, consolidan el perímetro de cada casa. Los muros longitudinales se mantienen inalterados en toda la longitud y altura, mientras que ninguno de los tangenciales llega de un extremo al otro. Es entre estos intersticios que se producen las conexiones entre la vivienda y el exterior.
Si en el proyecto de Hansaviertel se intenta buscar una sistematización de la solución constructiva, en Bellevue se opta por muros de obra que se recortan buscando la transparencia, sin perseguir la prefabricación de los elementos ni la estandarización de los detalles. De todos modos, esto no significa renunciar ni a un orden ni a una modulación. Los tres modelos de casas patio siguen una modulación, entre 1, 1,04 y 1,10 metros, que sirve para ordenar cerramientos y aperturas.
Se podría entender que, con la construcción de Ved Bellevue Bugt, Jacobsen materializa su arquetipo

64



65

64. Urbanització Kingo de Jørn Utzon, a Helsingør, 1956-1960 (Autora, estiu 2004; *Arkitektur*, 1959, número 6). **65.** Urbanització a Fredensborg de Jørn Utzon i les tipologies utilitzades, 1959-1965 (*Jørn Utzon: houses in Fredensborg, 1991*; *Arkitektur*, 1959, número 6).

Coetàniament, Jørn Utzon també desenvolupa un model de casa pati que utilitza diverses vegades al llarg dels anys, on el pati té un paper rellevant. L'inici es troba en el concurs no construït a Skåne (1953), com Jacobsen que comença amb el projecte no construït a Carlsminde. Es poden comparar els dos models fets alhora per arquitectes danesos i veure'n les diferències i reafirmar allò que Jacobsen persegueix en aquesta tipologia.

La tipologia que Utzon proposa es defineix per un recinte de proporció quadrada amb el pati en un extrem i l'habitatge, d'una única crugia en forma de L, a l'altre. Les estances donen a l'espai exterior, delimitat pel mur perimetral que determina cada unitat. Sobre la unitat base planteja múltiples variacions, que permeten flexibilitzar el programa. A través dels dibuixos es detecta com valora l'espai exterior, en el qual conflueixen pati i jardí. Planteja plantar-hi vegetació, col·locar-hi mobiliari, construir-hi un petit porxo, etc. Tot va orientat a indicar les diferents activitats que, durant un petit període a l'any, es poden fer al jardí. Tota aquesta vida a l'exterior és possible pel tancament de la casa a l'entorn. De fet, la noció de casa va lligada al mur perimetral que la tanca. Els espais coberts només s'entenen com a volums adherits al mur que, alhora, proporciona l'espai descobert. **(64-65)**

Així, mentre que en les cases pati d'Utzon totes les estances conflueixen en un únic espai, en Jacobsen la casa es relaciona amb diferents espais descoberts segregats, que es formalitzen en el pati intermedi i en el jardí posterior. Fins i tot, quan pot, l'accés també es materialitza en un recinte que estableix la distància precisa entre el món exterior públic i el món interior domèstic.

Pel que fa a l'agrupació, Utzon proposa la repetició de l'habitatge a partir de girs i simetries que procuren situar-se en relació amb l'orientació, l'accés i les vistes i respecten la intimitat dels veïns. La colonització de l'emplaçament es produeix d'una manera aparentment lliure i pintoresca, que segueix la topografia i potencia els espais comuns. Per la seva banda, Jacobsen persegueix la uniformitat i la claredat en les agrupacions. Construeix grans agrupacions en filera sota una única coberta, disposades de manera regular sobre el territori, en relació amb la topografia i acceptant el mínim d'excepcions. Podria semblar que en els conjunts residencials de Jacobsen preval la noció de conjunt per sobre de la unitat habitacional, a causa de la seva uniformitat, i que en Utzon és tot el contrari (ja que es llegeixen les cases com peces autònomes amb límits propis), però no és així. Una visió de tot el procés de concepció dels projectes indica un altre punt de partida: en Jacobsen, la unitat, i en Utzon, el conjunt.

En els successius projectes domèstics de Jacobsen, el pati és l'element encarregat de dilatar puntualment l'espai interior i relacionar-lo amb l'altre espai exterior propi de la casa (el jardí) a través de l'ala comuna. Aquesta ala, amb la sala i l'estudi, adopta la forma d'un pavelló separat de la resta de l'habitatge. Aquesta successió d'espais esdevé una invariant lligada a la concepció de la domesticitat. En aquest sentit, es pot determinar de forma general que per Jacobsen hi ha dues tipologies residencials bàsiques:[5] les tipologies en què la relació entre l'espai construït i el lliure és intern a l'habitatge, i les tipologies en què la relació s'estableix principalment amb els espais lliures exteriors. Aquestes dues idees d'espai domèstic es materialitzen en la casa pati i en la casa pavelló.

5. Seguint la terminologia que defineix Monestiroli en el capítol Las formas de residencia. A: MONESTIROLI, Antonio. *La arquitectura de la realidad*. Barcelona: Ediciones el Serbal, 1993.

de casa patio, un arquetipo que se encuentra como germen de sus casas unifamiliares aisladas. Un arquetipo que se desarrolla como una unidad base que se puede repetir y agrupar en diferentes conjuntos. Coetáneamente, Jørn Utzon desarrolla un modelo de casa que utiliza varias veces a lo largo de los años, en el que el patio tiene un papel relevante. El inicio se encuentra en el concurso no construido en Skåne (1953), como Jacobsen que empieza con el proyecto no construido en Carlsminde. Se pueden comparar los dos modelos hechos a la vez por arquitectos daneses y ver sus diferencias.

La tipología que Utzon propone se define por un recinto de proporción cuadrada con el patio en un extremo y la vivienda, de una única crujía en forma de L, al otro. Las estancias dan al espacio exterior, delimitado por el muro perimetral que determina cada unidad. Sobre la unidad plantea múltiples variaciones, que dan flexibilidad al programa. A través de los dibujos se detecta cómo valora el espacio exterior, entendido como patio y jardín. Plantea plantar vegetación, colocar mobiliario, construir un pequeño porche, etc.; todo orientado a indicar las distintas actividades que, durante un pequeño periodo del año, se pueden hacer. Esta vida al exterior es posible por el cerramiento de la casa al entorno. De hecho, la noción de casa va ligada al muro perimetral que la cierra. Los espacios cubiertos sólo se entienden como volúmenes adheridos al muro que, a la vez, proporciona el espacio descubierto.

Así, mientras que en las casas patio de Utzon todas las estancias confluyen en un único espacio, en Jacobsen la casa se relaciona con distintos espacios descubiertos: el patio intermedio y el jardín posterior. Incluso, cuando puede, el acceso también se materializa en un recinto que establece una distancia entre el mundo exterior público y el mundo doméstico.

En la agrupación, Utzon propone la repetición de la vivienda con giros y simetrías en relación a la orientación, el acceso, las vistas y la intimidad. La colonización del emplazamiento se produce de una manera aparentemente libre y pintoresca, que sigue la topografía y potencia los espacios comunes. Por su parte, Jacobsen persigue la uniformidad y la claridad. Construye agrupaciones en hilera bajo una única cubierta, dispuestas de manera regular sobre el territorio, aceptando el mínimo de excepciones. Podría parecer que en las agrupaciones de Jacobsen prevalece la noción de conjunto por encima de la unidad, debido a su uniformidad, y que en Utzon es todo lo contrario, pero no es así. Una visión de todo el proceso indica otro punto de partida: en Jacobsen la unidad y en Utzon el conjunto.

En los sucesivos proyectos domésticos de Jacobsen, el patio es el elemento encargado de dilatar el interior y relacionarlo con el jardín a través del ala común. Este ala adopta la forma de un pabellón separado del resto de la vivienda. Esta sucesión de espacios se convierte en una invariante ligada a la concepción de la domesticidad. En este sentido, se puede determinar que para Jacobsen hay dos tipologías: las que la relación entre el espacio construido y el libre es interno a la vivienda, y las que la relación se establece principalmente con los espacios libres exteriores. Estas dos ideas de espacio doméstico se materializan en la casa patio y la casa pabellón.

Casa Knud Kokfelt a Hellerup (1942-1944)

Casa Svend Kokfelt a Tisvilde (1942-1951)

Casa Knud Kokfelt a Tisvilde (1955-1956)

Casa Siesby (1957)

66

66. Versions de les cases que Jacobsen projecta per a la família Kokfelt des de 1942 a 1956, a les que s'afegeix la casa Erik Siesby (*Danmarks Kunstbibliotek*).

EL PAVELLÓ

La casa Rüthwen-Jürgensen presenta des dels seus primers estadis dos àmbits domèstics molt clars. El primer és un buit central a l'entorn del qual es disposen les circulacions i el segon, una ala destacada que sembla dominar el conjunt. El buit central remet a l'arquetipus de pati, que s'utilitza tant en les agrupacions unifamiliars. L'ala destacada, en una progressiva autonomia i obertura cap al paisatge, marca el camí del que esdevindrà un pavelló.

No debades, molts dels esforços que es dediquen a definir la casa Rüthwen-Jürgensen es fixen en la formulació cada cop més precisa de l'ala principal com un pavelló autònom. Més alçada, la transparència i l'aparició d'un revestiment de fusta diferent a la resta la doten d'aspectes distintius respecte de les altres dues ales. En l'interior, la comunicació espacial entre totes les estances, l'estructura lleugera metàl·lica, la gran alçada lliure i la percepció contínua de la coberta acaben de definir una ala amb característiques de porxo.

La dicotomia espacial i formal no és exclusiva de la Rüthwen-Jürgensen, en realitat forma una veritable etimologia de les últimes cases, que s'organitzen a partir de patis i pavellons. Totes contenen les mateixes estructures formals però en graus diferents. La casa Erik Siesby es podria establir com la representant de les cases pavelló, que en realitat és el resultat d'una investigació que comença a gestar-se anys abans en els diversos projectes per a la família Kokfelt. Les propostes per als Kokfelt i Erik Siesby se succeeixen i formen un engranatge amb la finalitat de construir el model ideal de casa que Jacobsen té al cap: el pavelló. **(66)**

Segons Richard Padovan, el pavelló és el símbol de l'ideal romàntic d'acostar-se a la natura de finals del segle XVIII. L'ideal continua al XIX i esdevé una realitat que es materialitza a la casa moderna. Segons Padovan, aquest arquetipus prové de "la tenda de campanya *papilionem* (pavelló), que és la casa tipus més primitiva, preurbana [...]. Espacialment representa una expansió il·limitada cap a l'exterior des d'un focus concèntric –la llar, el foc [...]. L'evolució de la forma de la casa des del tipus de pavelló centrífug multidireccional, al mégaron allargat unidireccional i la introspectiva i centrípeta casa pati ha estat un moviment des de l'exposició a la inclusió, i des de la lleu agrupació d'un nombre relativament petit d'unitats familiars individuals a la ciutat i l'Estat."[6]

Si s'aplica aquest model de casa a la tradició danesa, es pot recórrer l'evolució de la *casa llarga* i les *granges escandinaves*, als pavellons de Jacobsen. Les característiques que permeten identificar els seus pavellons són la construcció amb materials sobris; dimensió reduïda; volumetries senzilles, allargades i poc aferrades al terreny; claredat i abstracció geomètrica, i, sobretot, domini sobre el paisatge. Algunes d'aquestes característiques també podrien correspondre als pavellons de Breuer o Mies, tot i que Jacobsen persegueix altres objectius com la gradació de l'espai, el tractament subtil dels límits de la parcel·la, la intimitat interna i la potenciació de les estances comunes. Altres projectes coetanis contenen parcialment algun element identificable a un pavelló, com les cases Hallas Møller, Engelbredt, Leo Henriksen i Jensen, però en aquests casos, el pavelló és un fragment que no defineix en si mateix la globalitat de la proposta, tot i que és l'espai principal.

6. PADOVAN, Richard. *El pabellón y el patio: problemas culturales y espaciales de la arquitectura de Stijl.* A: *Espacio fluido versus espacio sistemático*. Sant Cugat: ETSAV i UPC, 1995, pàgina 58. [Publicat originalment a *The Architectural Review*, desembre de 1981, pàgines 359-368]. (Traducció de l'autora).

EL PABELLÓN

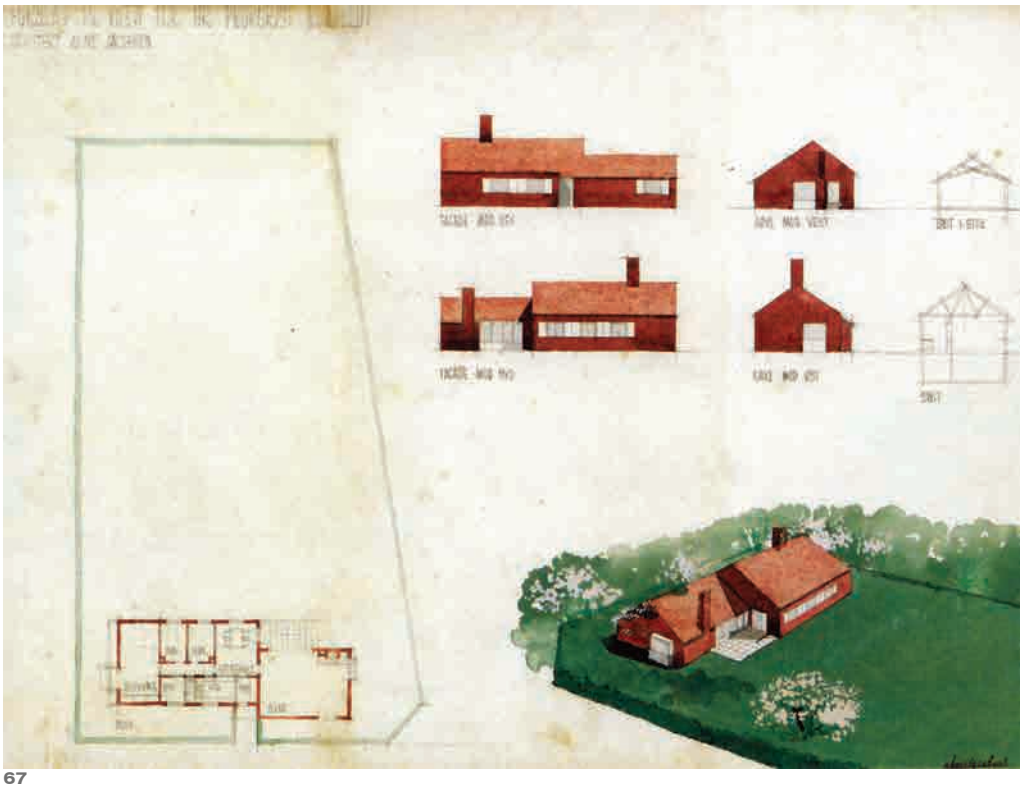
La casa Rüthwen-Jürgensen presenta desde sus primeros estadios dos ámbitos domésticos. Uno es un vacío central en el cual se disponen las circulaciones y el segundo, un ala destacada que domina el conjunto. El vacío central remite al arquetipo de patio, utilizado en las agrupaciones unifamiliares. El ala destacada, en una progresiva autonomía y apertura hacia el paisaje, marca el camino de lo que será un pabellón.

Muchos de los esfuerzos que se dedican a definir la Rüthwen-Jürgensen se fijan en la formulación cada vez más precisa del ala principal como un pabellón autónomo. Una mayor altura, la transparencia y la aparición de un revestimiento de madera distinto al resto la dotan de aspectos distintivos respecto las otras dos alas. En el interior, la comunicación espacial entre todas las dependencias, la estructura ligera metálica, la gran altura libre y la percepción continua de la cubierta acaban de definir un ala con características de porche.

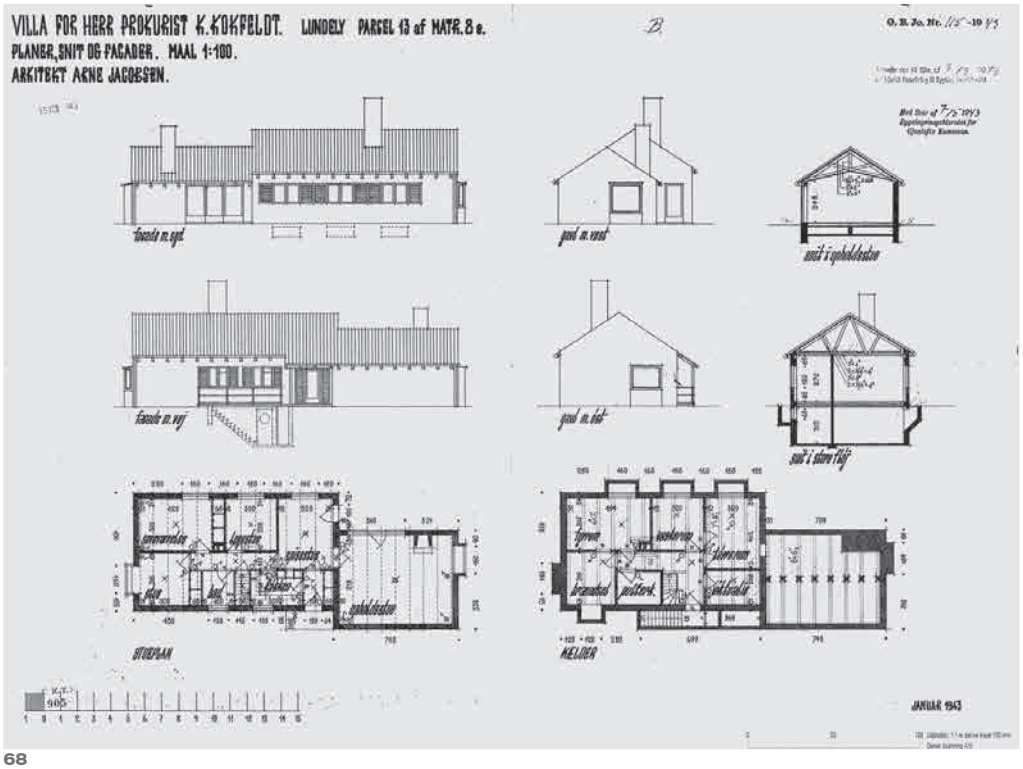
La dicotomía espacial y formal no es exclusiva de la Rüthwen-Jürgensen, en realidad forma una etimología de las últimas casas, que se organizan a partir de patios y pabellones. Todas contienen las mismas estructuras formales pero en grados distintos. La casa Siesby se podría establecer como la representante de las pabellón, que en realidad es el resultado de una investigación que se gesta años antes en los proyectos para la familia Kokfelt. Las propuestas para Kokfelt y Siesby forman un engranaje para construir el ideal de casa que Jacobsen tiene en la cabeza: el pabellón.

Según Richard Padovan, el pabellón es el símbolo del ideal romántico de acercarse a la naturaleza de finales del siglo XVIII. El ideal continúa en el XIX y se convierte en una realidad que se materializa en la casa moderna. Según Padovan, este arquetipo proviene de "la tienda de campaña *papilionem* (pabellón), es la casa tipo más primitiva, preurbana [...]. Espacialmente representa una expansión ilimitada hacia el exterior desde un foco concéntrico –el hogar, el fuego [...]. La evolución de la forma de la casa desde el tipo de pabellón centrífugo multidireccional, al megarón alargado unidireccional y a la introspectiva y centrípeta casa-patio ha sido un movimiento desde la exposición a la inclusión, y desde la leve agrupación de un número relativamente pequeño de unidades familiares individuales a la ciudad y el Estado."

Si se aplica este modelo de casa a la tradición danesa, se puede recorrer la evolución de la *casa larga* y las *granjas escandinavas*, a los pabellones de Jacobsen. Las características que permiten identificar sus pabellones son la construcción con materiales sobrios; dimensión reducida; volumetrías sencillas, alargadas y poco aferradas al terreno; claridad y abstracción geométrica, y, sobre todo, dominio sobre el paisaje. Algunas de estas características también podrían corresponder a los pabellones de Breuer o Mies, a pesar de que Jacobsen persigue otros objetivos como la gradación del espacio, el tratamiento sutil de los límites de la parcela, la intimidad y la potenciación de las salas comunes. Otros proyectos coetáneos contienen parcialmente algún elemento identificable al pabellón, como las casas Hallas Møller, Engelbredt, Henriksen y Jensen, pero en ellos el pabellón es un fragmento que no define en si mismo la globalidad de la propuesta, aunque es el espacio principal.



67



68

67. Plànol de la casa Knud Kokfelt a Hellerup pintat amb aquarel·la, 1942 (*Architectura: Arkitekturhistorisk Årsskrift,* 2004, número 26). **68.** Plànol amb data de gener de 1943, presentat a l'ajuntament (*Gentofte Kommune*, 1943).

Cases Kokfelt (1942-1956)

Jacobsen construeix tres cases per a la família, amb les versions intermèdies corresponents. Tot aquest material permet traçar un camí que explica l'evolució d'una casa tradicional a un pavelló modern. Els tres projectes comparteixen uns plantejaments comuns que progressivament assimilen la casa a un model abstracte, que deixen de banda la prefiguració compositiva tradicional. Una de les estratègies utilitzades és l'articulació de volums que persegueix definir l'accés i dotar la sala d'estar de les millors condicions possibles, pel que fa a l'orientació, les vistes i la relació amb l'exterior. Jacobsen comença maclant dos volums i els varia segons la posició de la sala d'estar. Finalment, l'estratègia serà simplificar la casa i convertir-la en un sol volum aixecat del terra, de geometria senzilla i proporció allargada.

Knud Kokfelt a Hellerup (1942-1944)

La primera de les cases és per a Knud Kokfelt,[7] vicepresident de l'empresa lumínica NEFA, a Hellerup, dins del terme municipal de Gentofte, a 5 quilòmetres al nord-oest de Copenhaguen. La zona es troba a l'oest de la carretera costera Strandvejen, entre la carretera Helsingørmotorvejen i la via del tren. Aquesta àrea residencial està formada per petites parcel·les unifamiliars. En concret, la de la casa té una proporció allargada, en direcció nord-sud, a la cantonada dels carrers Lundely i Vespervej.

El primer document que es conserva del projecte és una aquarel·la de 1942. **(67)** L'any següent, el gener de 1943, se n'enllesteixen els plànols definitius i es construeix. **(68)** Aquell any Jacobsen fuig a Suècia degut a la persecució dels jueus per part de les tropes alemanyes durant la Segona Guerra Mundial.[8] Amb una data posterior, es conserva un plànol de la modificació de la llar de foc, presentat a l'ajuntament amb data de juny de 1944, quan Jacobsen és a l'exili. No és fins al 1945 que Jacobsen torna i, un any després, el març de 1946, completa el projecte amb l'ampliació per al garatge.

L'habitatge s'enganxa a la banda nord de la parcel·la, encaixada entre els límits est i oest. Així s'aconsegueix l'accés frontal per la cara nord des del carrer Lundely i el màxim de jardí possible orientat al sud. La volumetria es resol amb dos cossos maclats, d'una planta en superfície i una d'enterrada, cadascun amb coberta a dues aigües i petites obertures, que reprodueixen l'ortodòxia tradicional. L'estructura coincideix amb els tancaments exteriors, sobre els quals es recolzen una sèrie d'encavallades de fusta que defineixen la coberta. La distribució segueix també el criteri tradicional de crugia ampla i crugia estreta, en la qual l'estreta es destina als serveis.

S'accedeix pel volum més gran, just en la macla. La coberta del volum petit es prolonga uns metres i forma una pèrgola que senyalitza l'entrada. Una vegada es travessa la porta, s'arriba a la mitja crugia que agrupa el petit vestíbul d'accés, la cuina, el bany, l'escala al soterrani i una sala, al final, amb una tribuna (*bow-window*) que sobresurt a l'exterior. Aquesta mitja crugia actua de coixí protector de la cara nord i deixa les peces principals (menjador, dormitoris individual i doble) al sud.

7. El cognom de la família és Kokfelt, tot i que sovint apareix Kokfeldt als plànols i a l'arxiu de la Danmarks Kunstbibliotek.

8. Dinamarca va ser ocupada pels nazis des de 1940 fins 1943. A l'inici van oposar poca resistència a l'ocupació alemanya i les institucions daneses van poder conservar gran part de la seva autonomia. Aquesta actitud permissiva es va acabar l'agost de 1943.

Casas Kokfelt (1942-1956)

Jacobsen construye tres casas para la familia, con las versiones intermedias correspondientes. Todo este material permite trazar un camino que explica la evolución de una casa tradicional a un pabellón moderno. Los tres proyectos comparten planteamientos comunes que progresivamente asimilan la casa a un modelo abstracto, que dejan de lado la prefiguración de composición tradicional. Una de las estrategias utilizadas es la articulación de volúmenes que persigue definir el acceso y dotar la sala de estar de las mejores condiciones posibles, en relación a la orientación, las vistas y la relación con el exterior. Jacobsen empieza maclando dos volúmenes y los varía según la posición de la sala. Finalmente, la estrategia será simplificar la casa y convertirla en un único volumen levantado del suelo, de geometría sencilla y proporción alargada.

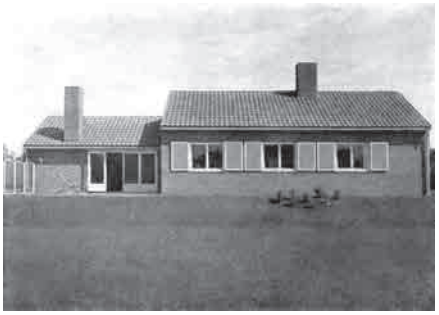
Knud Kokfelt en Hellerup (1942-1944)

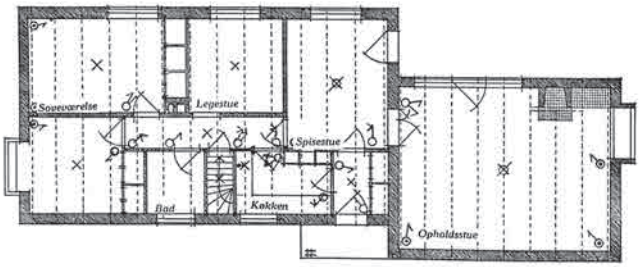
La primera de las casas es para Knud Kokfelt, vicepresidente de la empresa lumínica NEFA, en Hellerup, dentro del término municipal de Gentofte, a 5 kilómetros al noroeste de Copenhague. La zona se encuentra al oeste de la carretera costera Strandvejen, entre la carretera Helsingørmotorvejen y la vía del tren. Esta área residencial está formada por pequeñas parcelas unifamiliares. En concreto, la de la casa tiene una proporción alargada, en dirección norte-sur, en la esquina de las calles Lundely y Vespervej.

El primer documento que se conserva del proyecto es una acuarela de 1942. El año siguiente, el enero de 1943, se terminan los planos definitivos y se construye. Aquel año Jacobsen huye a Suecia debido a la persecución de los judíos por parte de las tropas alemanas durante la Segunda Guerra Mundial. Con una fecha posterior, se conserva un plano de la modificación de la chimenea, presentado al ayuntamiento el junio de 1944, cuando Jacobsen está en el exilio. No es hasta el 1945 que Jacobsen vuelve y, un año después, el marzo de 1946, completa el proyecto con la ampliación para el garaje.

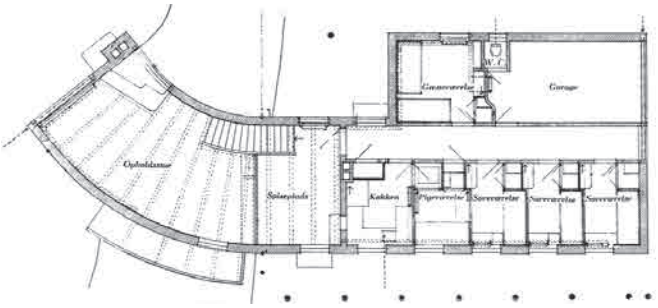
La vivienda se engancha al lado norte de la parcela, encajada entre los límites este y oeste. Así se consigue el acceso frontal por el norte desde la calle Lundely y el máximo de jardín posible al sur. La volumetría se resuelve con dos cuerpos maclados, de una planta en superficie y un sótano, cada uno con cubierta a dos aguas y pequeñas aperturas, que reproducen la ortodoxia tradicional. La estructura coincide con los cerramientos exteriores, sobre los que se apoyan una serie de cerchas de madera que definen la cubierta. La distribución sigue también el criterio tradicional de crujía ancha y crujía estrecha destinada a los servicios. Se accede por el volumen más grande, justo por la macla. La cubierta del volumen pequeño se prolonga unos metros y forma una pérgola que señaliza la entrada. Una vez se cruza la puerta, se llega a la media crujía que agrupa el pequeño vestíbulo de acceso, la cocina, el baño, la escalera al sótano y una sala, al final, con una tribuna (*bow-window*) que sobresale al exterior. Esta media crujía actúa de colchón protector de la cara norte y deja las piezas principales (comedor, dormitorios individual y doble) al sur.

En el volumen pequeño, y más bajo, la sala de estar se conecta al volumen principal por el comedor. El volumen pequeño se sitúa en la posición más privilegiada de la parcela y se abre al sur a través de grandes ventanales





69



70

69. Casa Knud Kokfelt a Hellerup, 1942-1944 (*Arkitekten,* Manedshæfte, 1944). **70.** Casa d'estiu que es fa Jacobsen a Gudmindrup, 1938 (*Arne Jacobsen,* Faber, 1964; *Danmarks Kunstbibliotek*).

En el volum petit, i més baix, hi ha la sala d'estar connectada al volum principal pel menjador. El volum petit se situa en la posició més privilegiada de la parcel·la i s'obre al sud a través de grans finestrals i a l'oest amb una altra *bow-window*. A l'interior, la llar de foc es col·loca entre les dues finestres i capitalitza el punt neuràlgic de la casa. La sala d'estar, tot i que és l'estança principal de la casa, no emfatitza aquesta condició. Jacobsen es limita a distingir-la amb timidesa segregant-la mitjançant un petit decalatge i una coberta més baixa. Aquesta solució no és la que Jacobsen utilitza normalment, sinó que la sala d'estar es remarca en la volumetria, com passarà en les properes cases per a aquesta família. De fet, l'experiment de separar la sala d'estar de la resta d'estances ja apareix a l'inici de les cases unifamiliars.[9] **(69)**

Aquesta primera casa per als Kokfelt manté moltes similituds, encara que incipients, amb la construïda quatre anys abans a Gudmindrup Lyng. Les volumetries se separen en dues, de les quals la sala d'estar és la peça privilegiada, amb la llar de foc a l'extrem, tot i que una s'eleva i l'altra s'encongeix. Les distribucions interiors segueixen el mateix esquema segons programa i orientació. Les dues sales d'estar s'orienten a sud-oest, els menjadors actuen com articuladors entre l'estar i la resta d'estances (agrupades en un paquet de dormitoris i un altre de serveis). Les estratègies presents a Gudmindrup Lyng aniran apareixent en els següents projectes per a aquesta família i culminen en l'última casa Kokfelt. **(70)**

Svend Kokfelt a Tisvilde (1942-1951)

El mateix any que es comença amb la primera casa Kokfelt, també s'inicia un altre projecte per a aquesta família. Aquesta vegada és el germà de Knud, Svend Kokfelt, qui encarrega a Jacobsen una casa d'estiueig a Tisvilde, un petit poble coster al nord de l'illa danesa de Sjælland, a 45 quilòmetres al nord-oest de la primera casa i només a un quilòmetre de la que serà la tercera. El projecte es veu interromput el 1943 per la Segona Guerra Mundial i l'exili de Jacobsen. Fins al 1950 no es reprèn i un any després es construeix. Durant aquest període de vuit anys, el projecte es treballa intermitentment i se'n concreten tres versions.

La parcel·la, emplaçada al sud-oest de Tisvilde, té una forma irregular sorgida de l'agrupació de tres fragments. Fa cantonada amb el carrer Vesterprisvej al nord-oest i el Skolestien (actualment Lysagervej) al nord-est, que serà el d'accés. Per les poques dades dels plànols, es dedueix que la topografia és pràcticament horitzontal. Amb tots aquests condicionants, l'objectiu és situar l'habitatge a l'extrem nord de la parcel·la i deixar la màxima extensió de jardí orientat al sud, com en la casa anterior.

La primera de les versions, de juliol de 1942, està formada per l'articulació de dos volums que se situen just a la cantonada, paral·lels al carrer d'accés. L'habitatge adopta una proporció allargada, que va reculant tant en planta com en alçat, amb coberta a dues aigües. El volum principal és el més alt i adquireix una proporció rectangular. Conté una crugia de serveis al nord (accés, cuina, bugaderia, banys, dormitori) i les peces principals al sud (sala d'estar, menjador i dormitoris). La part d'estances comunes s'organitza al voltant de la llar de foc i busca llum i vistes cap al sud i l'oest. La posició central de la llar de foc és poc usual en les cases de Jacobsen, ja que, normalment, el foc determina l'espai d'estar però des d'un

9. Com per exemple a les cases Sven B. Lauritzens (1932-1936), Poul Munck (1933), Erhardt (1934), Helge Wandel (1934), Sørensen (1935), Holger Frederiksen (1936), K. Johnsen (1938), etc.

y al oeste con otra *bow-window*. En el interior, la chimenea se coloca entre las dos ventanas y capitaliza el punto neurálgico de la casa. La sala de estar, a pesar de que es la estancias principal, no enfatiza esta condición. Jacobsen se limita a distinguirla con timidez segregándola a partir de un pequeño desplazamiento y una cubierta más baja. Esta solución no es la que Jacobsen utiliza normalmente, sino que la sala se remarca en la volumetría, como pasará en las próximas casas para esta familia. De hecho, el experimento de separar la sala de estar del resto de estancias ya aparece al inicio de las casas unifamiliares.

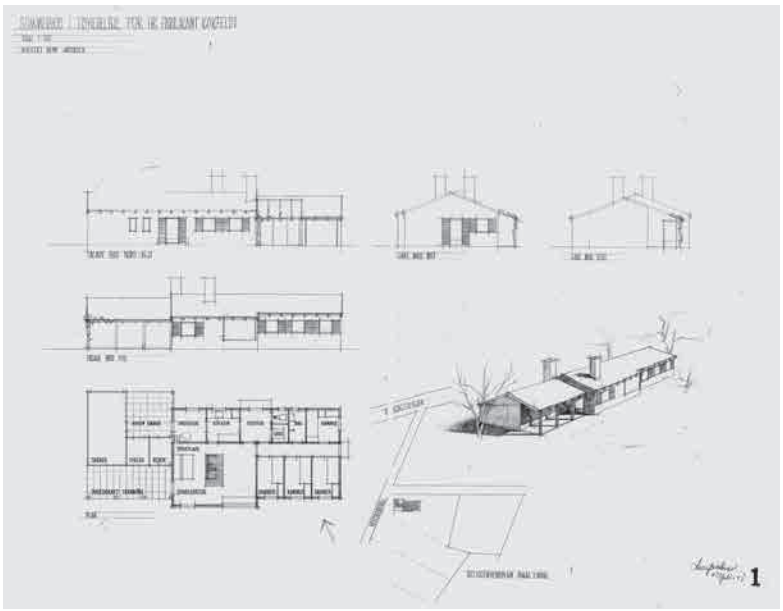
Esta primera casa para los Kokfelt mantiene muchas similitudes, aunque incipientes, con la construida cuatro años antes en Gudmindrup Lyng. Las volumetrías se separan en dos, de las cuales la sala de estar es la pieza privilegiada, con la chimenea en el extremo, a pesar de que una se eleva y la otra se encoge. Las distribuciones interiores siguen el mismo esquema según programa y orientación. Las dos salas de estar se orientan a suroeste, los comedores actúan de articuladores entre el estar y el resto de estancias (agrupadas en un paquete de dormitorios y otro de servicios). Las estrategias de Gudmindrup Lyng irán apareciendo en los siguientes proyectos para esta familia y culminan en la última casa Kokfelt.

Svend Kokfelt en Tisvilde (1942-1951)

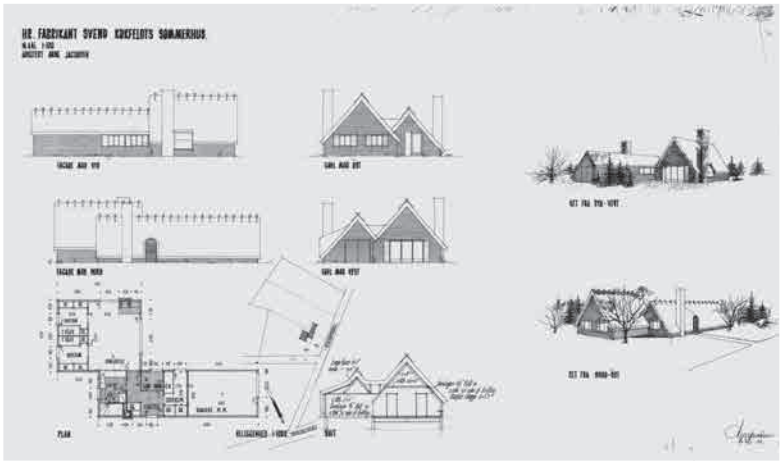
El mismo año que se empieza con la primera casa Kokfelt, también se inicia otro proyecto para esta familia. Esta vez es el hermano de Knud, Svend Kokfelt, quien encarga a Jacobsen una casa de verano en Tisvilde, un pequeño pueblo costero al norte de la isla danesa de Sjælland, a 45 kilómetros al noroeste de la primera casa y sólo a un kilómetro de la que será la tercera. El proyecto se interrumpe el 1943 por la Segunda Guerra Mundial y el exilio de Jacobsen. Hasta el 1950 no se retoma y un año después se construye. Durante este periodo de ocho años, el proyecto se trabaja intermitentemente y se concretan tres versiones.

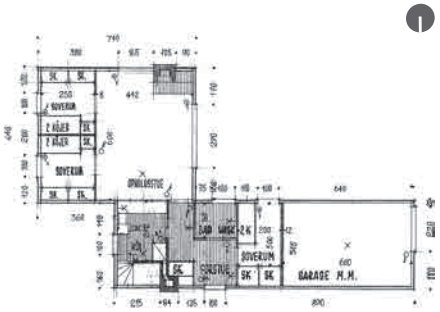
La parcela, emplazada al suroeste de Tisvilde, tiene una forma irregular surgida de la agrupación de tres fragmentos. Hace esquina con la calle Vesterprisvej al noroeste y la Skolestien (actualmente Lysagervej) al nordeste, que será la de acceso. Por los pocos datos de los planos, se deduce que la topografía es prácticamente horizontal. Con todos estos condicionantes, el objetivo es situar la vivienda en el extremo norte de la parcela y dejar la máxima extensión de jardín orientado al sur, como en la casa anterior.

La primera de las versiones, de julio de 1942, está formada por la articulación de dos volúmenes que se sitúan justo en la esquina, paralelos a la calle de acceso. La vivienda adopta una proporción alargada, que va reculando tanto en planta como en alzado, con cubierta a dos aguas. El volumen principal es el más alto y adquiere una proporción rectangular. Contiene una crujía de servicios al norte (acceso, cocina, lavandería, baños, dormitorio) y las piezas principales al sur (sala de estar, comedor y dormitorios). La parte de salas comunes se organiza alrededor de la chimenea y busca luz y vistas hacia el sur y oeste. La posición central de la chimenea es poco usual en las casas de Jacobsen, puesto que, normalmente, el fuego determina el espacio de estar pero desde un extremo de la planta. La comunicación de la sala con el



71





72

73

71. Primera versió de la casa Svend Kokfelt a Tisvilde, juliol de 1942 (*538 Map6 23468 a*). **72.** Segona versió, maig de 1943 (*538 Map6 23468 b*). **73.** Similituds entre la segona versió de la casa Svend Kokfelt, la casa Ebbe Munck a Suècia de 1945 i les construccions pesqueres anònimes del centre-oest de Jutlàndia, d'aproximadament 1890 (*538 Map6 23468 b; 545 Map10 18875 d; Frilandsmusset: The open-air museum*, 1972).

extrem de la planta. La comunicació de la sala d'estar amb el jardí es produeix a través d'una terrassa porxada. **(71)**

El volum secundari té una proporció quadrada en planta, tot i els retalls i voladissos de la coberta. Conté els serveis complementaris (garatge, magatzem de bicicletes i d'eines) amb un pati descobert (*aaben gaard*) i una terrassa coberta (*overdækket terrasse*). La intersecció entre els dos volums s'evita i simplement es produeix un contacte per tangència. El volum de serveis es col·loca a remolc del principal, en el qual es desenvolupa realment l'habitatge.

La segona proposta data de maig de 1943. De nou, es tracta de dos volums que s'articulen mitjançant una tangència. Es col·loquen a la cantonada de la parcel·la, però aquesta vegada paral·lels al carrer Vesterprisvej, per on es preveu l'accés. A grans trets, la proposta es caracteritza per les cobertes inclinades a 45°, que aporten l'aspecte d'una *granja escandinava* tradicional. L'accés es fa pel volum de serveis, de proporció rectangular i més baix. La cara nord queda opaca, formada per la vessant de la coberta, que només s'eleva en el punt d'entrada. El vestíbul separa l'organització de la planta en dues parts; en un extrem queden el dormitori de servei i el garatge, i en l'altre, la cuina. En el volum principal, dotat de més alçada que en la versió anterior i d'una planta quadrada, se situen els dormitoris en un extrem i en l'altre, l'espai ampli d'estar, un veritable *espai del fum*. Aquesta vegada, la llar de foc es desplaça, deixa el centre i gairebé surt a l'exterior. D'aquesta manera, les dues xemeneies de la casa se segreguen dels volums, transporten visiblement la seva rellevància interna a l'exterior i assenten, així, la casa al terreny. **(72)**

Globalment, aquesta proposta s'assimila a una *granja escandinava*. Les grans cobertes configuren les façanes i en determinen l'aparença. Només es permet que l'àrea d'estar doni al jardí, amb obertures delimitades al sud i a l'oest, lligades a l'element nuclear de la casa, que és la llar de foc. Aquesta, tot i que no és al centre de l'*espai del fum*, aconsegueix elevar-se i trobar un vincle amb l'altra xemeneia, que equilibra i fixa els dos volums de l'habitatge al lloc.

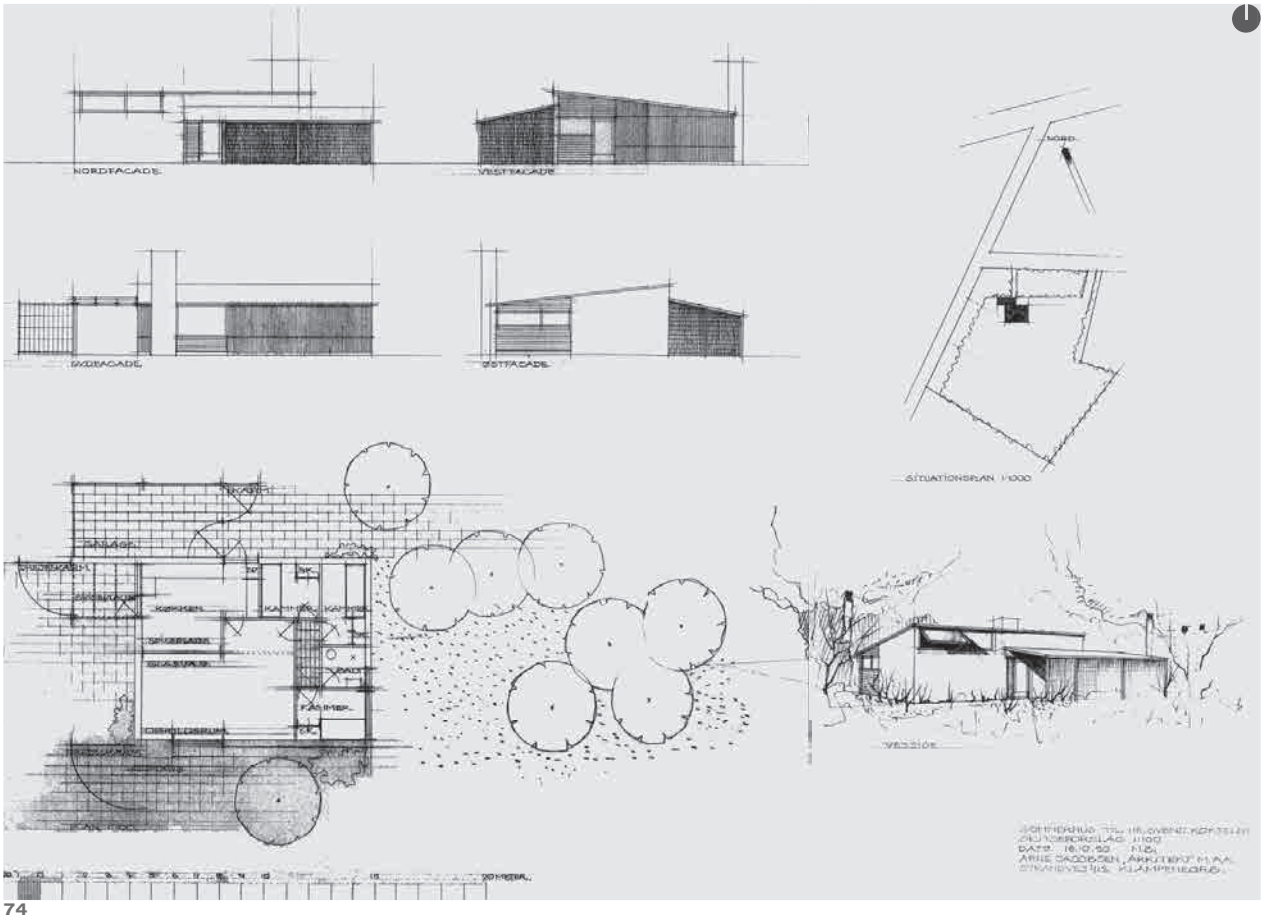
Des del punt de vista figuratiu, es podria entroncar aquesta versió amb la casa Ebbe Munck a Suècia que Jacobsen construeix dos anys després o, tirant enrere, amb les construccions pesqueres anònimes del centre-oest de Jutlàndia.[10] Se'n conserven unes al Frilandsmuseet (Lyngby Open-air museum), del 1890 aproximadament, provinents d'un poble de pescadors anomenat Nymindegab. Consistien en habitacles mínims agrupats formant un petit poblat davant del mar, sobre les dunes. Era la casa de primavera que facilitava la pesca i una vida bolcada a l'exterior. **(73)**

Sembla que Jacobsen recupera aquestes construccions pel fet que agrupen dues unitats, per la forta presència de la coberta en la definició del volum, perquè limiten les obertures a les testeres i per l'assentament al lloc a través de la llar de foc, que sobresurt visiblement. La configuració externa és clarament similar i la interior també, a causa d'un *espai del fum* caracteritzat per una xemeneia desplaçada a un extrem i una altra a l'exterior.

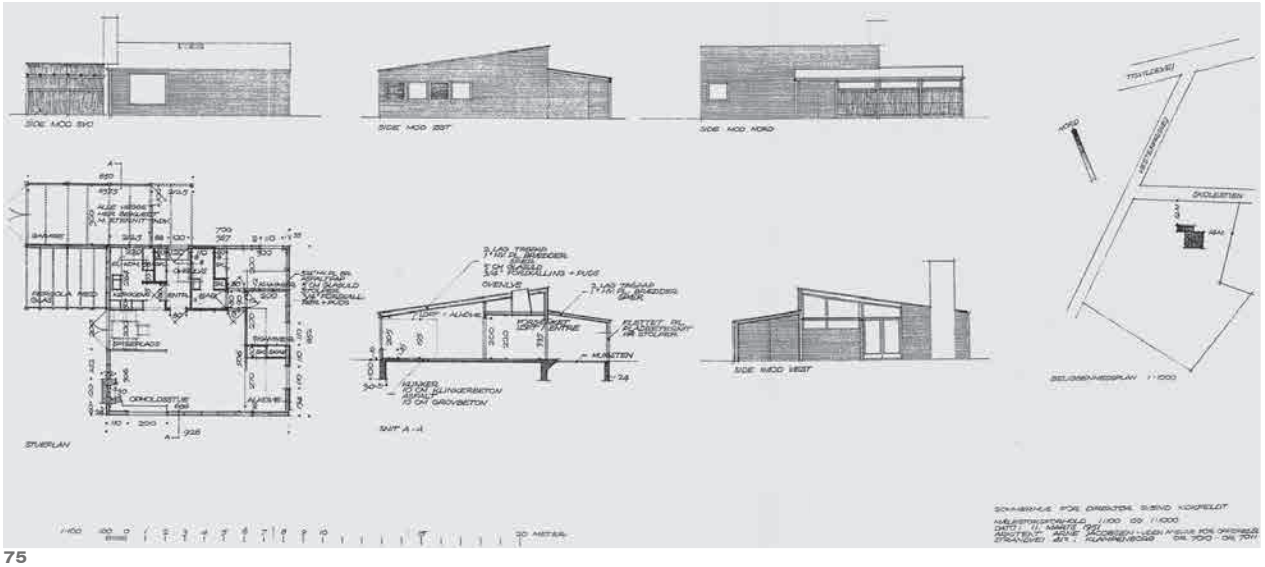
La tercera proposta es realitza al cap de set anys, entre l'octubre de 1950 i el març de 1951. El projecte acaba sent més compacte, amb un programa reduït i una volumetria menys lligada a la tradició. També està format per dos volums que llisquen tangencialment entre si, però les cobertes deixen la simetria per plans

10. ULDALL, Kai. *Frilandsmusset: The open-air museum*. København: Nationalmuseet, 1972.

jardín se produce a través de una terraza con porche.
El volumen secundario tiene una proporción cuadrada en planta, a pesar de los recortes y voladizos de la cubierta. Contiene los servicios complementarios (garaje, almacén de bicicletas y de herramientas) con un patio descubierto (*aaben gaard*) y una terraza cubierta (*overdækket terrasse*). La intersección entre los dos volúmenes se evita y simplemente se produce un contacto por tangencia. El volumen de servicios se coloca a remolque del principal, en el cual se desarrolla realmente la vivienda.
La segunda propuesta es de mayo de 1943. De nuevo, se trata de dos volúmenes que se articulan mediante una tangencia. Se colocan en la esquina de la parcela, pero esta vez paralelos a la calle Vesterprisvej, por donde se prevé el acceso. A grandes rasgos, la propuesta se caracteriza por las cubiertas inclinadas a 45°, que aportan el aspecto de una *granja escandinava* tradicional. El acceso se hace por el volumen de servicios, de proporción rectangular y más bajo. La cara norte queda opaca, formada por la vertiente de la cubierta, que sólo se eleva en el punto de entrada. El vestíbulo separa la organización de la planta en dos partes; en un extremo quedan el dormitorio de servicio y el garaje, y en el otro, la cocina. En el volumen principal, de más altura que en la versión anterior y una planta cuadrada, se sitúan los dormitorios en un extremo y en el otro, el espacio amplio de estar, un verdadero *espacio del humo*. Esta vez, la chimenea se desplaza, deja el centro y casi sale al exterior. De este modo, las dos chimeneas de la casa se segregan de los volúmenes, transportan visiblemente su relevancia interna al exterior y asientan, así, la casa en el terreno.
Globalmente, esta propuesta se asimila a una *granja escandinava*. Las grandes cubiertas configuran las fachadas y determinan la apariencia. Sólo se permite que el área de estar dé al jardín, con aperturas delimitadas al sur y al oeste, ligadas al elemento nuclear de la casa, que es la chimenea. Ésta, a pesar de no estar en el centro del *espacio del humo*, consigue elevarse y encontrar un vínculo con la otra chimenea, que equilibra y fija los dos volúmenes al lugar.
Desde el punto de vista figurativo, se podría entroncar esta versión con la casa Ebbe Munck en Suecia que Jacobsen construye dos años después o, más atrás, con las construcciones pesqueras anónimas del centro-oeste de Jutlandia. Se conservan unas en el Frilandsmuseet (Lyngby Open-air museum), de 1890 aproximadamente, provenientes de un pueblo de pescadores llamado Nymindegab. Consistían en habitáculos mínimos agrupados en un poblado ante el mar, sobre las dunas. Era la casa de primavera que facilitaba la pesca y una vida volcada al exterior.
Parece que Jacobsen recupera estas construcciones por el hecho de agrupar dos unidades, por la fuerte presencia de la cubierta, porque limitan las aperturas en los testeros y por el asentamiento de la chimenea, que sobresale visiblemente. La configuración externa es claramente similar y la interior también, debido a un *espacio del humo* caracterizado por una chimenea desplazada a un extremo y otra al exterior.
La tercera propuesta se realiza al cabo de siete años, entre octubre de 1950 y marzo de 1951. El proyecto acaba siendo más compacto, con un programa reducido y una volumetría menos ligada a la tradición.



74



75

74. Tercera versió, octubre de 1950 (*538 Map6 23468 c*). **75.** Reajust d'aquesta tercera versió, març de 1951 (*538 Map6 23468 d*).

abstractes, com en el cas de les cases Ebbe Munck, l'agrupació Søholm I, Møller, Simony o Rüthwen-Jürgensen, entre d'altres. **(74-75)**

La casa concentra la seva major part del programa en el volum alt i gran. Aquest està format per una planta gairebé quadrada i coberta inclinada d'un sol pendent que creix cap a nord. El volum secundari, més baix i petit, només conté el garatge. La coberta és inclinada en el sentit contrari a l'anterior i es prolonga per marcar l'accés. Entre els dos volums apareix una pèrgola vidriada situada a l'oest, desvinculada de les dues cobertes, que permet protegir les activitats que es puguin desenvolupar a l'exterior de l'habitatge.

En el volum principal, les peces s'organitzen formant una L, amb els serveis (vestíbul, cuina i bany) al nord i els dormitoris a l'est. Totes aquestes peces es relacionen amb l'*espai del fum*, on es desenvolupen les activitats comunes orientades al sud i a l'oest. La llar de foc queda al vèrtex de l'habitatge, en l'extrem oposat de la L. La llar prolonga el seu camp d'acció amb un banc de fusta i dues obertures als extrems que permeten que aquest punt neuràlgic relacioni la interioritat domèstica amb l'exterior. Per tant, es manté la xemeneia manifestament arrelada a terra de la segona proposta i s'estableix un lligam explícit de la casa amb el lloc.

Així, aquesta segona casa Kokfelt es va destil·lant fins que arriba a una reducció del programa que ressalta l'essència de la proposta. La sala d'estar amb la llar de foc capitalitza el projecte, mentre que la resta de dependències es minimitzen i es disposen al seu voltant. Aquest espai comunitari es mostra com la part central d'una *casa llarga* o, fins i tot, com un pati a l'exterior al qual dóna l'habitatge, emulant les *granges escandinaves*, la casa d'Aalto a Muuratsalo o les cases d'Utzon a Skåne. L'espai en planta s'assimila tant a un model tradicional com a altres exemples domèstics coetanis, que entenen la sala com un pati tancat pels murs i les estances.

Com en la casa Ebbe Munck, l'aparença pot semblar tradicional per la gran xemeneia de pedra, les cobertes inclinades i els revestiments de fusta, però aquest aspecte inicial canvia quan es disposen els elements de forma abstracta. Un recurs amb què opera la modernitat. Especialment es fa evident en les cobertes, que passen de ser una referència mimètica a les dues aigües de les *granges*, a ser dos grans plans inclinats asimètrics, un dels quals es converteix en façana. La Munck és la primera casa que Jacobsen construeix amb fusta i es caracteritza per la seva posició dominant del paisatge, per la independència de la llar de foc de pedra natural i, sobretot, pel perfil de la coberta asimètrica.

Fins i tot la volumetria de la casa Sven Kokfelt i la seva organització en planta al voltant d'un nucli és molt similar a la casa Upton-Hansen: dos volums tangents desplaçats, un és l'habitatge i l'altre, el garatge. La sala d'estar amb la llar de foc també esdevé l'espai representatiu. Amb el coixí de les dependències, aquesta sala gaudeix de les millors vistes i es prolonga a l'exterior mitjançant una terrassa. L'única discordança és la resolució de les cobertes, totalment planes en la casa Upton-Hansen en contra de les inclinacions de la casa Sven Kokfelt.

También está formado por dos volúmenes que se deslizan tangencialmente entre sí, pero las cubiertas dejan la simetría por planos abstractos, como en el caso de las casas Ebbe Munck, Søholm I, Møller, Simony o Rüthwen-Jürgensen, entre otras.

La casa concentra su mayor parte del programa en el volumen alto y grande, formado por una planta casi cuadrada y cubierta inclinada de una sola pendiente que crece hacia norte. El volumen secundario, más bajo y pequeño, sólo contiene el garaje. La cubierta se inclinada en el sentido contrario al anterior y se prolonga para el acceso. Entre los dos volúmenes aparece una pérgola acristalada al oeste, desvinculada de las dos cubiertas, que permite proteger las actividades que se puedan desarrollar al exterior.

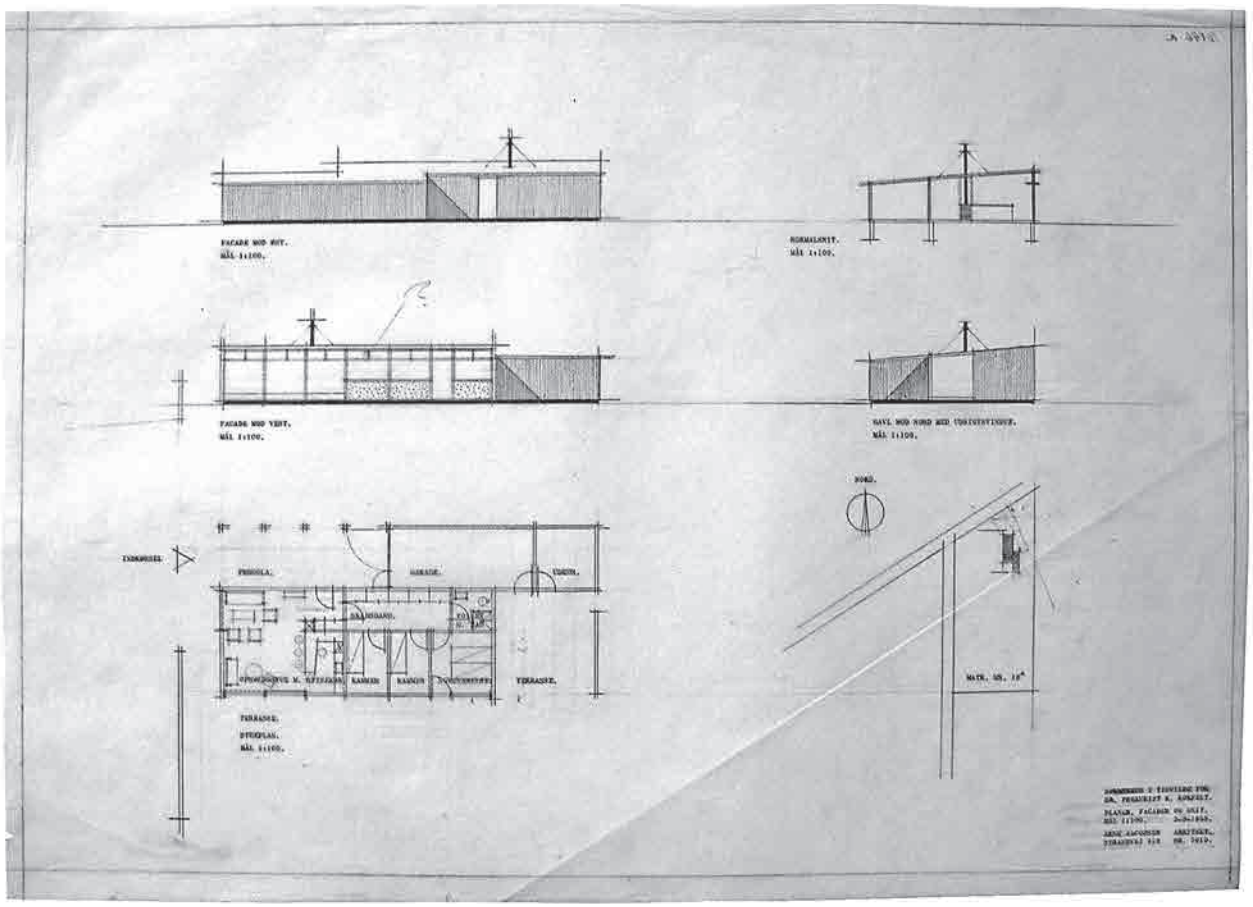
En el volumen principal, las piezas se organizan en L, con los servicios (vestíbulo, cocina y baño) al norte y los dormitorios al este. Todas estas piezas se relacionan con el *espacio del humo*, donde se desarrollan las actividades comunes orientadas al sur y al oeste. La chimenea queda en el vértice opuesto de la L. La chimenea prolonga su campo de acción con un banco de madera y dos aperturas en los extremos que permiten que este punto neurálgico relacione la interioridad doméstica con el exterior. Por lo tanto, se mantiene la chimenea arraigada en el terreno de la segunda propuesta y se establece un vínculo explícito de la casa con el lugar.

Así, esta segunda casa Kokfelt se va simplificando hasta que llega a una reducción del programa que resalta la esencia de la propuesta. La sala de estar con la chimenea capitaliza el proyecto, mientras que el resto de dependencias se minimizan y se disponen a su alrededor. Este espacio comunitario se muestra como la parte central de una *casa larga* o, incluso, como un patio al exterior al cual da la vivienda, emulando las *granjas escandinavas*, la casa de Aalto en Muuratsalo o las casas de Utzon en Skåne. El espacio en planta se asimila tanto a un modelo tradicional como a otros ejemplos domésticos coetáneos, que entienden la sala como un patio cerrado por los muros y las estancias.

Como en la casa Ebbe Munck, la apariencia puede parecer tradicional por la gran chimenea de piedra, las cubiertas inclinadas y los revestimientos de madera, pero este aspecto inicial cambia cuando se disponen los elementos de forma abstracta. Un recurso con el que opera la modernidad. Especialmente se evidencia en las cubiertas, que pasan de ser una referencia mimética a las dos aguas de las *granjas*, a ser dos grandes planos inclinados asimétricos, uno de los cuales se convierte en fachada. La Munck es la primera casa que Jacobsen construye con madera y se caracteriza por su posición dominante del paisaje, por la independencia de la chimenea de piedra y, sobre todo, por el perfil de la cubierta asimétrica.

Incluso la volumetría de la casa Sven Kokfelt y su organización en planta alrededor de un núcleo es muy similar a la Upton-Hansen: dos volúmenes tangentes desplazados, uno es la vivienda y el otro, el garaje. La sala con la chimenea también llega a ser el espacio representativo. Con la agrupación de dependencias, esta sala disfruta de las mejores vistas y se prolonga al exterior con una terraza. La única discordancia es la resolución de las cubiertas, planas en la Upton-Hansen en contra de las inclinaciones de la Sven Kokfelt.

76



77

76. Emplaçament casa Knud Kokfelt a Tisvilde, 1955-1956 (Google Earth, 2011). **77.** La primera proposta, datada el 3 de març de 1955 (*542 Map7 16846 a*).

Knud Kokfelt a Tisvilde (1955-1956)

L'aprenentatge de Jacobsen en les dues cases Kokfelt anteriors el trasllada en aquesta última. De fet, l'inici de la tercera casa Kokfelt es podria considerar una continuació de les propostes realitzades per a la família. El programa domèstic és el mateix, potser encara més mínim i comprimit, ja que Knud Kokfelt li demana una petita casa d'estiueig per a ell, la seva dona i els quatre fills. La diferència principal amb les altres dues cases és l'entorn, tot i que està només a 1 quilòmetre al nord de la de Svend, dins la mateixa ciutat de Tisvilde. Les condicions paisatgístiques i la visió panoràmica de la badia de Hesselø, entre Jutlàndia i la costa oest sueca, dins de l'estret de Kattegat, fan que la casa tingui una vocació de mirador que les altres no tenen.

La parcel·la dels Kokfelt s'emplaça prop de la costa, a només 150 metres però a segona línia. Amb una proporció allargada en sentit nord-sud, les vistes i l'accés es concentren al nord-oest. El pendent del terreny és lleu, més pronunciat al sud i ben diferent de les parcel·les situades a primera línia sobre els penya-segats. La família estiueja durant molts anys en aquesta zona del nord de Sjælland. Habitualment lloguen una casa però l'abril de 1954 decideixen adquirir un terreny. A principis de 1955 contacten amb Jacobsen. Mentre ell comença el projecte, la família s'instal·la a la parcel·la durant les vacances d'estiu per netejar el terreny. Construeixen un cobert de fusta improvisat on dormen la parella amb els fills menors i els dos fills grans dormen al costat en tendes de campanya.[11] **(76)**

A l'arxiu de la Danmarks Kunstbibliotek només se'n conserven set plànols, que es complementen amb un de publicat a la revista danesa *Architectura*. Tot i la poca informació, es poden diferenciar diverses versions del projecte realitzades en un període molt curt, només vint dies; detalls constructius per a l'obra i el disseny del mobiliari interior completen la documentació.

La primera proposta, datada el 3 de març de 1955, consisteix a adaptar les versions de la casa de Svend Kokfelt a Tisvilde. Dos volums rectangulars d'una sola planta continuen allotjant el programa domèstic, separat en habitatge i garatge. Jacobsen situa l'habitatge, com en els projectes anteriors, prop de la via d'accés, en aquest cas prop de la carretera Strandvejen,[12] paral·lela a la línia costera. Els volums s'ubiquen seguint la mateixa direccionalitat nord-sud de la parcel·la, reunits sota una única coberta inclinada amb un pendent que s'obre a l'oest. La coberta contínua dóna unitat al conjunt, a diferència del projecte anterior, en què cada volum té una inclinació pròpia. Aquesta solució recorda l'adoptada a la Rüthwen-Jürgensen, en què es podria considerar que les tres ales comparteixen la mateixa coberta, tot i que estan desplaçades entre si. **(77)**

La topografia se soluciona aplanant la part central de la parcel·la i establint un únic nivell, en la mesura possible. Això significa accedir des de la carretera Strandvejen en un recorregut en ascensió. La diferència de cota s'acumula en un lleu salt a l'extrem nord, remarcat per un mur que separa la zona d'accés del jardí superior. Aquesta manifesta horitzontalitat promou l'extensió en planta del projecte, que prolonga els volums construïts en elements que ajuden a apropiar-se del lloc. Així, entre els volums desplaçats es configuren dos espais exteriors que tanquen el perímetre virtual de l'habitatge. Un és el porxo d'accés (reflectit en planta per uns

11. Segons s'explica a VON BUCHWALD, Elisabeth. "Strandvejen 20 i Tisvilde: Historien om Ønskehuset eller Sanatoriet med den røde skordten". *Architectura: Arkitekturhistorisk Årsskrift*, número 26, 2004, pàgines 7-8.

12. És la mateixa carretera Strandvejen que voreja la costa entre Copenhaguen i el nord del país.

Knud Kokfelt en Tisvilde (1955-1956)

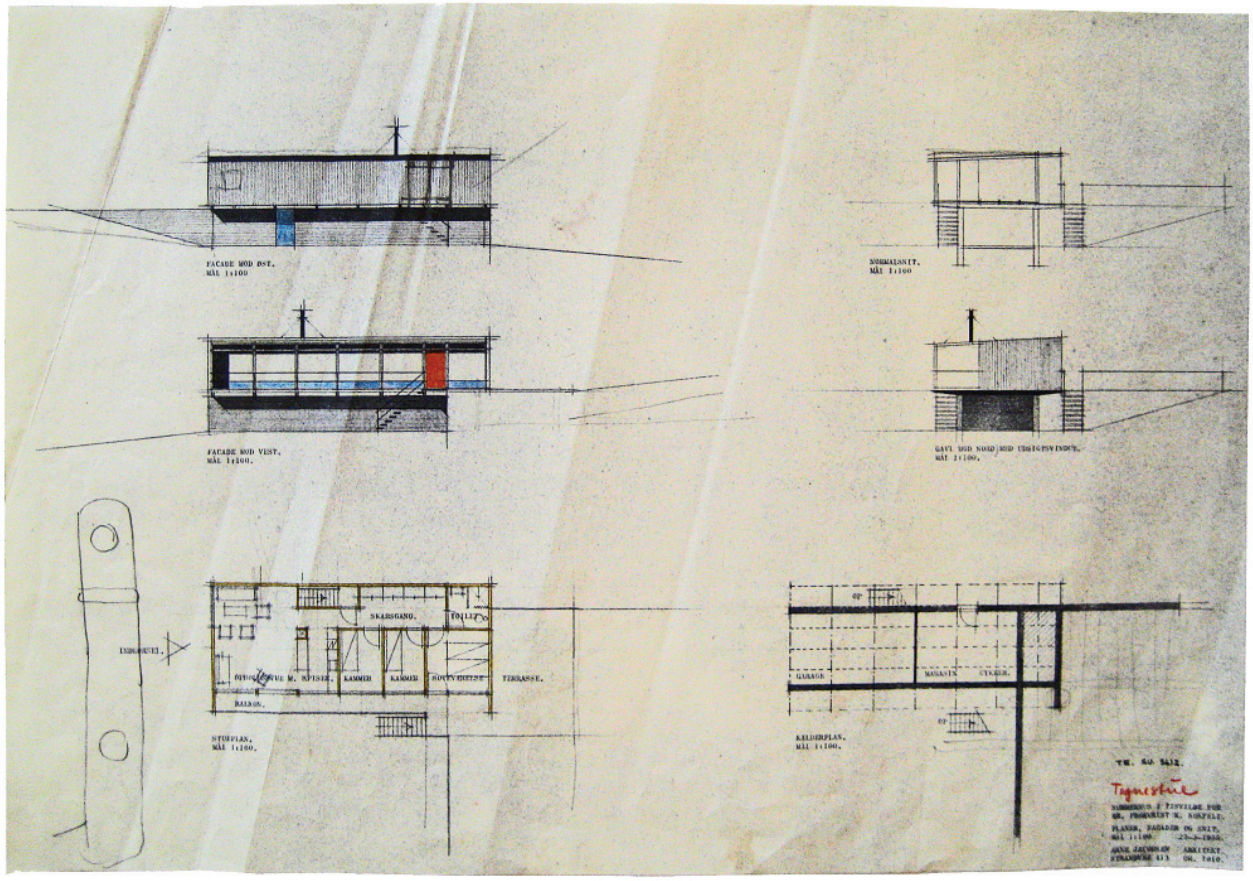
El aprendizaje de Jacobsen en las dos casas Kokfelt anteriores lo traslada en esta última. De hecho, el inicio de la tercera casa Kokfelt se podría considerar una continuación de las propuestas realizadas para la familia. El programa doméstico es el mismo, quizás todavía más mínimo y comprimido, puesto que Knud Kokfelt le pide una pequeña casa de verano para él, su mujer y sus cuatro hijos. La diferencia principal con las otras dos casas es el entorno, a pesar de estar sólo a 1 kilómetro al norte de la de Svend, dentro de la misma ciudad de Tisvilde. Las condiciones paisajísticas y la visión panorámica de la bahía de Hesselø, entre Jutlandia y la costa oeste sueca, dentro del estrecho de Kattegat, hacen que la casa tenga una vocación de mirador que las otras no tienen.

La parcela de los Kokfelt se emplaza cerca de la costa, a sólo 150 metros pero a segunda línea. Con una proporción alargada en sentido norte-sur, las vistas y el acceso se concentran al noroeste. La pendiente del terreno es leve, más pronunciado al sur y muy diferente de las parcelas situadas a primera línea sobre los acantilados. La familia veranea durante muchos años en esta zona del norte de Sjælland. Habitualmente alquilan una casa pero el abril de 1954 deciden adquirir un terreno. A principios de 1955 contactan con Jacobsen. Mientras él empieza el proyecto, la familia se instala a la parcela durante las vacaciones de verano para limpiar el terreno. Construyen un cubierto de madera improvisado donde duermen la pareja con los hijos menores y los dos hijos mayores duermen al lado en tiendas de campaña.

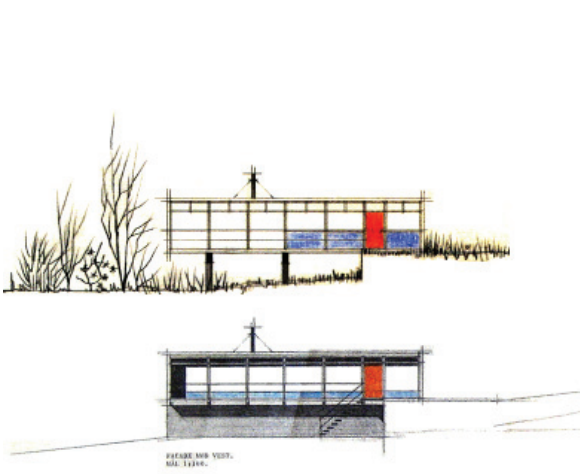
En el archivo de la Danmarks Kunstbibliotek sólo se conservan siete planos, que se complementan con uno publicado en la revista danesa *Architectura*. A pesar de la poca información, se pueden diferenciar varias versiones realizadas en un periodo muy corto, sólo veinte días; detalles constructivos para la obra y el diseño del mobiliario completan la documentación.

La primera propuesta, del 3 de marzo de 1955, consiste en adaptar las versiones de la casa Svend Kokfelt en Tisvilde. Dos volúmenes rectangulares de una sola planta continúan alojando el programa doméstico, separado en vivienda y garaje. Jacobsen sitúa la vivienda, como en los proyectos anteriores, cerca de la vía de acceso, en este caso cerca de la carretera Strandvejen, paralela a la línea costa. Los volúmenes se ubican siguiendo la misma dirección norte-sur de la parcela, reunidos bajo una única cubierta inclinada con una pendiente que se abre al oeste. La cubierta continua da unidad al conjunto, a diferencia del proyecto anterior, en que cada volumen tiene una inclinación propia. Esta solución recuerda la adoptada en la Rüthwen-Jürgensen, en que se podría considerar que las tres alas comparten la misma cubierta, a pesar de que están desplazadas entre sí.

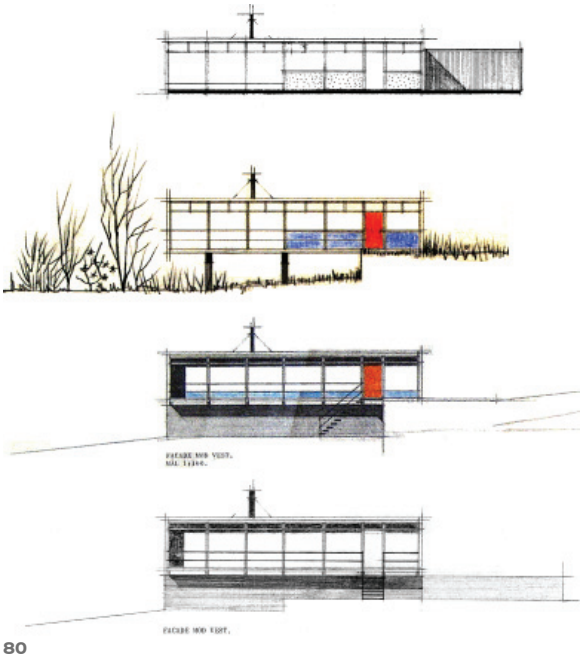
La topografía se soluciona aplanando la parte central de la parcela y estableciendo un único nivel, en la medida posible. Esto significa acceder desde la carretera Strandvejen en un recorrido en ascensión. La diferencia de cota se acumula en un leve salto en el extremo norte, remarcado por un muro que separa la zona de acceso del jardín superior. Esta manifiesta horizontalidad promueve la extensión en planta del proyecto, que prolonga los volúmenes construidos



78



79



80

78. La segona proposta, datada el 23 de març de 1955 (*542 Map7 16846 c*). **79.** Façana de la segona proposta comparada amb el croquis previ (*Architectura: Arkitekturhistorisk Årsskrift*, 2004, número 26; *542 Map7 16846 c*). **80.** Evolució cronològica del projecte (Muntatge autora).

pilars que en alçat desapareixen) i l'altre és la terrassa al sud, delimitada per un muret. Tots dos espais exteriors, ajudats per pilars i murs, recuperen virtualment el rectangle.

El volum més petit està disposat a l'extrem est de la parcel·la i conté garatge i magatzem. En el més gran, de 13 per 5,50 metres, es concentra l'habitatge amb dues parts diferenciades. En un costat es col·loca l'espai comú, amb cuina, menjador, estar i accés, articulat al voltant del foc, i en l'altre, les peces compartimentades que pertanyen a la intimitat dels usuaris, amb dormitoris, bany i distribuïdor. En definitiva, una organització que segueix en sintonia amb les anteriors cases de la família.

L'entrada a la parcel·la es fa pel vèrtex nord-est. A continuació, l'accés a la casa es genera pel porxo entre els dos volums, reculat respecte al pla de façana (igual que en les cases Engelbredt, Upton-Hansen o Carlsminde). Aquesta pèrgola senyalitza l'ingrés cap a l'interior tant de cotxes com de vianants. Les testeres configuren un espai de recepció des del qual no es percep la resta de la parcel·la. Uns murs baixos ajuden a resguardar aquesta zona dedicada a l'accés de la més privada del jardí.

Totes les façanes, resoltes amb un acabat de llistons verticals de fusta, es mostren opaques a l'entorn amb l'excepció de la que està situada a l'oest, que aprofita la bona orientació i el paratge natural per obrir-se amb transparència. Per aconseguir que la façana oest estigui totalment perforada, la resta són hermètiques i donen a l'interior. Fins i tot la posició en la parcel·la va encaminada a protegir aquesta façana oberta des de l'accés. La centralització i protecció de les obertures des de la zona d'accés només s'altera en el finestral de la sala d'estar al nord, que trenca la clausura cedint davant de la necessitat de control.

Al cap de vint dies, Jacobsen decideix modificar la proposta i produeix el que serà el canvi més significatiu. Aquest salt endavant coincideix amb la seva visita a la parcel·la. Apareixen uns dibuixos que plantegen la possibilitat d'elevar el volum i fer de la secció l'eina clau per definir el projecte. Aquests dibuixos són l'alçat publicat a l'article "Strandvejen 20 i Tisvilde"[13] i el plànol datat el 23 de març de 1955. Els dibuixos incorporen la topografia real, fet que ajuda a imaginar el volum aixecat del terreny. **(78-79)**

Primer es planteja l'opció de recolzar l'habitatge sobre dos grans pilars en un extrem i en l'altre, el terreny, que ajuda a configurar l'accés. Aquesta proposta es materialitza en un alçat que pertany a una col·lecció privada i que apareix publicat en un article d'Elisabeth von Buchwald a la revista danesa *Architectura*. L'alçat s'assimila a diversos projectes de prismes elevats, com una de les versions de la casa que Charles i Ray Eames construeixen a Pacific Palisades, a Califòrnia, entre 1945 i 1949[14] o el croquis de la Glass House de Mies de 1934, entre d'altres.

El croquis de l'alçat no està datat i l'autora de l'article citat el situa com el primer dibuix del projecte. No té cap sentit perquè és una proposta desenganxada del terreny que apareix com una variant de la casa en planta baixa. Aquest alçat és el primer testimoni de l'alternativa elevada, que immediatament es desenvolupa en una versió detallada acompanyada de plantes i seccions. Per ratificar aquesta

13. VON BUCHWALD, Elisabeth. "Strandvejen 20 i Tisvilde: Historien om Ønskehuset eller Sanatoriet med den røde skordten". op. cit., pàgines 7-30.

14. Aquesta casa es publica a *Arkitekten* el 1953, informació que Jacobsen pot conèixer. EAMES, Charles. "Eget hus i Californien". *Arkitekten*, Ugehæfte, 1953, pàgines 12-13.

en elementos que ayudan a apropiarse del lugar. Así, entre los volúmenes desplazados se configuran dos espacios exteriores que cierran el perímetro virtual de la vivienda. Uno es el porche de acceso (reflejado en planta por unos pilares que en alzado desaparecen) y el otro es la terraza al sur, delimitada por un murete. Los dos espacios exteriores, ayudados por pilares y muros, recuperan virtualmente el rectángulo.

El volumen más pequeño está dispuesto en el extremo este de la parcela y contiene garaje y almacén. En el más grande, de 13 por 5,50 metros, se concentra la vivienda con dos partes diferenciadas. En un lado se coloca el espacio común, con cocina, comedor, estar y acceso, articulado alrededor del fuego, y en el otro, las piezas compartimentadas que pertenecen a la intimidad de los usuarios, con dormitorios, baño y distribuidor. En definitiva, una organización que sigue en sintonía con las anteriores casas de la familia.

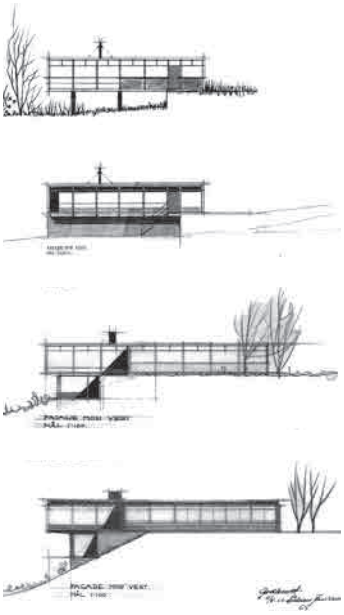
La entrada a la parcela se hace por el vértice nordeste. A continuación, el acceso a la casa se genera por el porche entre los dos volúmenes, rehundido respecto al plano de fachada (igual que en las casas Engelbredt, Upton-Hansen o Carlsminde). Esta pérgola señaliza el ingreso hacia el interior tanto de coches como de peatones. Los testeros configuran un espacio de recepción desde el cual no se percibe el resto de la parcela. Unos muros bajos ayudan a resguardar esta zona dedicada al acceso de la más privada del jardín.

Todas las fachadas, resueltas con un acabado de listones verticales de madera, se muestran opacas con la excepción de la que está situada al oeste, que aprovecha la buena orientación y el paraje natural para abrirse con transparencia. Para conseguir que la fachada oeste esté totalmente perforada, el resto son herméticas y dan al interior. Incluso la posición en la parcela va encaminada a proteger esta fachada abierta desde el acceso. La centralización y protección de las aperturas desde la zona de acceso sólo se altera en el ventanal de la sala de estar al norte, que rompe la clausura cediendo ante la necesidad de control.

Al cabo de veinte días, Jacobsen decide modificar la propuesta y produce el cambio más significativo. Este salto adelante coincide con su visita a la parcela. Aparecen unos dibujos que plantean la posibilidad de elevar el volumen y hacer de la sección la herramienta clave para definir el proyecto. Estos dibujos son el alzado publicado en el artículo "Strandvejen 20 i Tisvilde" y el plano datado el 23 de marzo de 1955. Los dibujos incorporan la topografía real, hecho que ayuda a imaginar el volumen levantado del terreno.

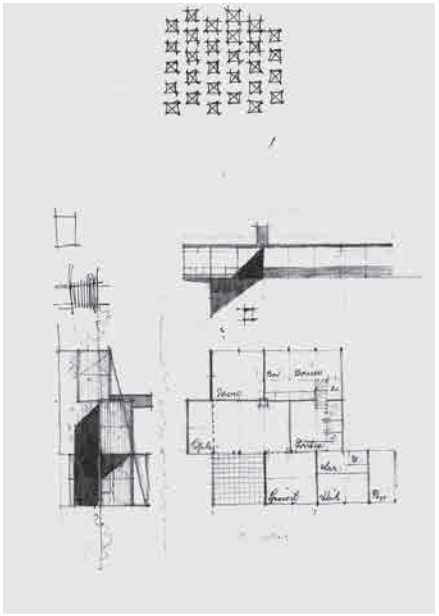
Primero se plantea la opción de apoyar la vivienda sobre dos grandes pilares en un extremo y en el otro, el terreno, que ayuda a configurar el acceso. Esta propuesta se materializa en un alzado que pertenece a una colección privada y que aparece publicado en un artículo de Elisabeth von Buchwald a la revista danesa *Architectura*. El alzado se asimila a varios proyectos de prismas elevados, como una de las versiones de la casa que Charles y Ray Eames construyen en Pacific Palisades, en California, entre 1945 y 1949 o el croquis de la Glass House de Mies de 1934, entre otros.

El croquis del alzado no tiene fecha y la autora del artículo citado lo sitúa como el primer dibujo del proyecto. No tiene ningún sentido porque es una propuesta desenganchada del terreno que aparece

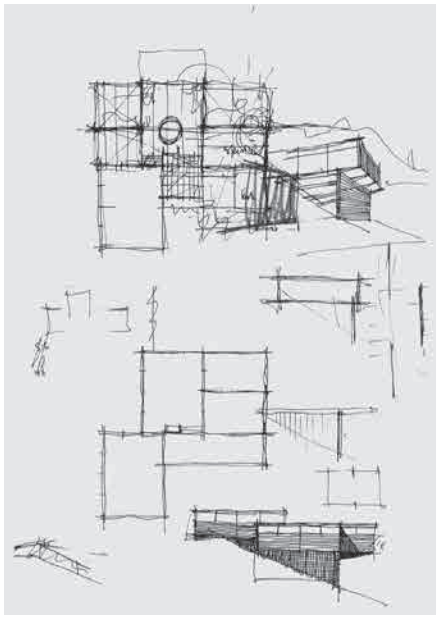


81

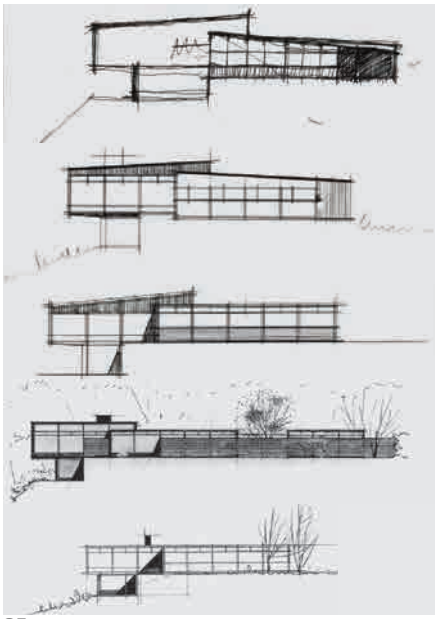
82



83



84



85

81. Similituds entre la casa Kokfelt i la Jensen; dos primers alçats de la Kokfelt i dos següents de la Jensen (Muntatge autora). **82.** Croquis previs de la casa Jensen, 1955-1958 (*539 Map1 18990 v*). **83.** Croquis de la Jensen, amb similituds a la Kokfelt i fins i tot a la Rütwen-Jürgensen (*539 Map1 18990 aq*). **84.** Presència d'un pati i d'un pavelló des de l'inici del projecte de la Jensen (*539 Map1 18990 ap*). **85.** Conjunt d'alçats de la Jensen que mostren la preocupació per la sala d'estar de la casa que es manifesta com un pavelló (Muntatge autora).

hipòtesi, si es comparen totes les versions de façanes a l'oest apareixen un seguit de coincidències que estableixen aquest alçat no datat entre la versió en planta baixa del 3 de març i la versió del 23 de març de 1955. La mateixa secció del terreny, les particions dels tancaments, els colors blau i vermell d'alguns tancaments i, fins i tot, la representació de la xemeneia, situen el croquis de l'alçat proper al plànol del 23 de març de 1955. **(79-80)**

Per tant, una vegada Jacobsen dibuixa la primera versió del projecte enganxat a terra, visita la parcel·la i es replanteja el camí seguit. Els propietaris recorden que en la visita, Jacobsen descobreix que l'habitatge s'ha d'aixecar per tenir vistes. Amb una petita escala, volta pel terreny i pren nota dels punts on la llum i les vistes són millors. En aquella època, ja ha construït cases amb miradors sobre el paisatge, però cap totalment elevada com planteja l'alçat. La iniciativa de deslligar-se del terra prospera amb timidesa i entronca amb altres projectes com l'Edwin Jensen. **(81)**

Del projecte de la Jensen es conserven vint-i-vuit dibuixos, entre façanes i perspectives, que es preocupen per l'elevació del volum i la seva visió des de la part baixa de la parcel·la. Els primers dibuixos datats són de l'agost de 1955 i els esbossos previs coincideixen per la data amb els de la Kokfelt. Els croquis d'ambdós projectes es creuen en aquest punt, i es confonen els uns amb els altres. En la Jensen el voladís sorgeix en els primers croquis i en la Kokfelt apareix una mica més tard. De fet, des de l'inici la Jensen es projecta amb el voladís, el recinte d'accés i les tres ales diferenciades, a l'estil de la coetània Rüthwen-Jürgensen. Els tres projectes s'assimilen en aquest estat previ. Fins i tot es podria afirmar que la Kokfelt esdevé un exemple simplificat i reduït que emfatitza l'arquetipus del pavelló. **(82-85)**

La sala d'estar és la peça privilegiada en els tres projectes, col·locada en la millor posició pel que fa a l'orientació, les vistes i la connexió amb l'exterior. En la Jensen, la sala es manifesta com un volum en voladís sobre la topografia que decau bruscament cap al nord. Aquesta part dota la casa d'un mirador obert al paisatge que contrasta amb el recinte d'accés al sud, impermeable a l'exterior. El plantejament de la casa és similar al de qualsevol de les coetànies, que comparteix les característiques de pati i de pavelló. En canvi, el recinte d'accés de la Kokfelt no apareix tan construït, sinó que s'ajudarà de la vegetació i de la topografia. S'emfatitza la vocació de mirador sobre el paisatge més que en la Jensen, que queda reduïda només a una part tot i ser la principal.

El plànol que constata l'elevació del volum de la Kokfelt apareix el 23 de març i proposa que es col·loqui sobre un sòcol que conté garatge i magatzem. La distribució interior gairebé no s'altera respecte de la primera versió resolta en un sol nivell, però la volumetria canvia substancialment i proporciona un domini sobre el paisatge. Així, la casa es dota de totes les característiques per convertir-se en una talaia. **(78)**

L'habitatge que resolia tot el programa en planta baixa amb dos volums, ara es converteix en una casa mirador, en la qual un dels volums catapulta l'altre. El que actua de sòcol es construeix amb un material pesat que ajuda a clavar-se al terreny i a sustentar el volum lleuger superior. S'afegeix al programa un balcó continu a la façana oest que permet contemplar el mar, gaudir del sol des del migdia fins al capvespre i accedir al jardí a través d'una escala. Aquest balcó s'acaba convertint en una terrassa situada al sud, al mateix nivell que la part superior de

como una variante de la casa en planta baja. Este alzado es el primer testigo de la alternativa elevada, que inmediatamente se desarrolla en una versión detallada acompañada de plantas y secciones. Para ratificar esta hipótesis, si se comparan todas las versiones de fachadas oeste aparecen una serie de coincidencias que establecen este alzado sin fecha entre la versión en planta baja del 3 de marzo y la versión del 23 de marzo de 1955. La misma sección del terreno, las particiones de los cerramientos, los colores azul y rojo e, incluso, la representación de la chimenea, sitúan el croquis cercano al plano del 23 de marzo de 1955.

Así, una vez Jacobsen dibuja la primera versión del proyecto enganchado al suelo, visita la parcela y se replantea el camino seguido. Los propietarios recuerdan que en la visita, Jacobsen descubre que la vivienda se tiene que levantar para tener vistas. Con una pequeña escalera, da vueltas por el terreno y toma nota de los puntos donde la luz y las vistas son mejores. En aquella época, ya ha construido casas con miradores sobre el paisaje, pero ninguna totalmente elevada como plantea el alzado. La iniciativa de desatarse del suelo prospera con timidez y entronca con otros proyectos como la casa Jensen.

Del proyecto de la Jensen se conservan veintiocho dibujos, entre fachadas y perspectivas, que se preocupan por la elevación del volumen y su visión desde la parte baja de la parcela. Los primeros dibujos datados son de agosto de 1955 y los esbozos previos coinciden por fecha con los de la Kokfelt. Los croquis de ambos proyectos se cruzan en este punto, y se confunden los unos con los otros. En la Jensen el voladizo surge en los primeros croquis y en la Kokfelt aparece algo más tarde. De hecho, desde el inicio la Jensen se proyecta con el voladizo, el recinto de acceso y las tres alas diferenciadas, al estilo de la coetánea Rüthwen-Jürgensen. Los tres proyectos se asimilan en este estado previo. Incluso se podría afirmar que la Kokfelt se convierte en un ejemplo simplificado y reducido que enfatiza el arquetipo del pabellón.

La sala de estar es la pieza privilegiada en los tres proyectos, colocada en la mejor posición en cuanto a la orientación, las vistas y la conexión con el exterior. En la Jensen, la sala se manifiesta como un volumen en voladizo sobre la topografía que decae bruscamente hacia el norte. Esta parte dota la casa de un mirador abierto al paisaje que contrasta con el recinto de acceso al sur, impermeable al exterior. El planteamiento de la casa es similar al de cualquiera de las coetáneas, que comparte las características de patio y de pabellón. En cambio, el recinto de acceso de la Kokfelt no aparece tan construido, sino que se ayudará de la vegetación y de la topografía. Se enfatiza la vocación de mirador sobre el paisaje más que en la Jensen, que queda reducida a una parte, a pesar de ser la principal.

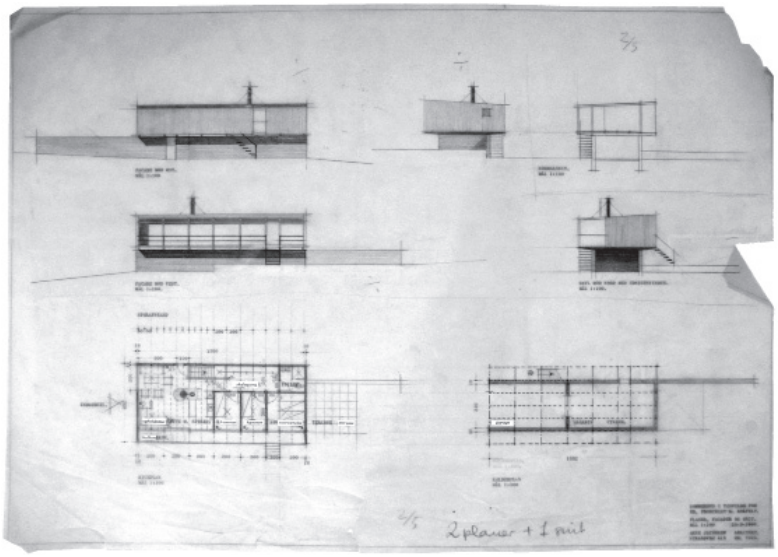
El plano que constata la elevación del volumen de la Kokfelt aparece el 23 de marzo y propone que se coloque sobre un zócalo que contiene garaje y almacén. La distribución interior casi no se altera respecto de la primera versión resuelta en un nivel, pero la volumetría cambia sustancialmente y proporciona un dominio sobre el paisaje. Así, la casa se dota de todas las características para convertirse en una atalaya.

La vivienda que resolvía todo el programa en planta baja con dos volúmenes, ahora se convierte en

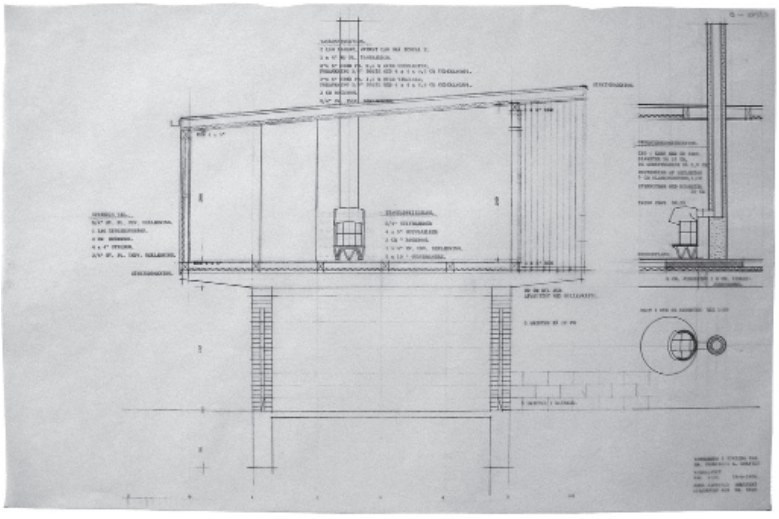
86

87

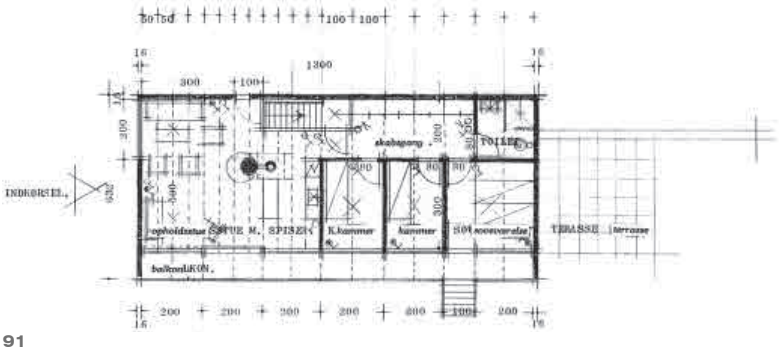
88



89



90



91

86. Façana d'accés (*Arne Jacobsen,* Faber, 1964). **87.** Sala d'estar (*Arkitektur*, 1957, número 1). **88.** Balcó que comunica l'habitatge amb el jardí (*Arne Jacobsen*, Faber, 1964). **89.** Plànol de la proposta definitiva, datat el 23 de març de 1955 (*542 Map7 Sense numerar 02*). **90.** Secció transversal per la sala d'estar, juny de 1956 (*542 Map7 13846 e*). **91.** Planta definitiva (*542 Map7 Sense numerar 02*).

la parcel·la. En aquesta proposta, la topografia no tendeix a l'horitzontalitat sinó que s'emfatitza el desnivell. Per això es resol mitjançant un salt vertical que parteix la parcel·la en el jardí inferior i la terrassa superior lligada al balcó. Tanmateix, la topografia real no és tan exagerada i en el plànol següent apareixerà reduïda.

En aquest punt, Jacobsen prioritza la contemplació de l'entorn per sobre de qualsevol altre criteri. Treballa amb la volumetria i amb la topografia per potenciar la percepció de la casa com un pavelló elevat des del qual es pot divisar el paisatge. Renuncia a donar continuïtat a la sala d'estar cap al jardí per tal de gaudir d'una talaia. El mateix passa al conjunt Søholm I o a la seva pròpia casa a Gudmindrup, on la sala s'aixeca per dotar-la de vistes. Una sèrie d'espais formen el sòcol en relació amb el terreny i els espais nobles s'hi enfilen a sobre. Fins i tot l'estudi de l'ala comuna de la Rüthwen-Jürgensen es podria considerar que reprodueix aquest esquema, sent un espai que connecta la sala amb una posició elevada i privilegiada. Formalment són exemples allunyats, tot i que des d'un punt de vista espacial entronquen amb una mateixa etimologia de casa que s'aboca cap a l'exterior.

Amb la mateixa data del 23 de març de 1955 hi ha el plànol de la proposta definitiva[15], amb variacions que ajusten la relació entre el sòcol, el volum aixecat i el terreny. Per una banda, la disposició dels murs del sòcol que contenen les terres i suporten el volum superior se simplifiquen. Si en la versió amb la mateixa data hi ha tres murs, ara es mantenen només els dos paral·lels i s'oblida el mur perpendicular que parteix el jardí en dues parts. La decisió aclareix el projecte i converteix el desnivell d'una planta en un de petit que es pot salvar fàcilment. Per altra banda, l'escala al jardí, que en la versió anterior és paral·lela al balcó, ara es planteja perpendicular i emfatitza la relació amb la sortida del dormitori doble. **(86-89)**

La construcció de la casa no s'inicia fins a l'estiu de 1956. Finalment té 65 m² de superfície habitable i 84 m² amb el balcó. El volum superior, aplacat amb taulons de fusta fosca, aconsegueix gairebé flotar sobre el terreny amb el vol simètric de les façanes est i oest. Mentre que el sòcol és opac, configurat per murs de dos metres d'alçada de maó groguenc, el volum superior s'obre a l'oest amb un gran balcó corregut, buscant el sol i les vistes de la badia de Hesselø. La coberta s'inclina i accentua l'obertura de la caixa. **(90)** Només dues finestres apareixen en les altres façanes, una per controlar l'ingrés des del carrer (per desig explícit de la clienta) i l'altra per gaudir del paisatge des de la sala d'estar.

Així, la col·locació de la casa a la parcel·la aconsegueix establir un primer accés delimitat, ajudat per la vegetació i el basament, i un espai enjardinat, a una cota lleugerament superior, al qual donen les estances principals des d'una posició elevada. La planificació de l'enjardinament no és a càrrec de Jacobsen sinó del paisatgista Nørgaard, tot i que no es conserva cap plànol que ho constati.

Respecte de les versions anteriors, la disposició interior de les peces pràcticament no varia. L'accés es produeix just pel centre de la planta, i deixa a un extrem la sala comuna i a l'altre, el distribuïdor dels dormitoris. Les estances íntimes s'aïllen, mentre que el distribuïdor i la sala d'estar formen part dels espais de relació. Entre aquests espais s'estableixen unes connexions al voltant de la llar de foc central, que alhora s'expandeixen a l'interior cap als dormitoris i cap a

15. Plànol conservat a la Danmarks Kunstbibliotek i publicat parcialment a "Sommerhus i Tisvilde". *Arkitektur*, 1957, pàgines 184-185.

una casa mirador, en la cual uno de los volúmenes catapulta el otro. El que actúa de zócalo se construye con un material pesado que ayuda a clavarse al terreno y a sustentar el volumen ligero superior. Se añade en el programa un balcón continuo en la fachada oeste que permite contemplar el mar, disfrutar del sol desde el mediodía hasta el atardecer y acceder al jardín a través de una escalera. Este balcón se convierte en una terraza al sur, al mismo nivel que la parte superior de la parcela. En esta propuesta, la topografía no tiende a la horizontalidad sino que se enfatiza el desnivel. Por eso se resuelve mediante un salto vertical que parte la parcela en el jardín inferior y la terraza superior ligada al balcón. Aun así, la topografía real no es tan exagerada y en el plano siguiente aparecerá reducida.

En este punto, Jacobsen prioriza la contemplación del entorno por encima de cualquiera otro criterio. Trabaja con la volumetría y con la topografía para potenciar la percepción de la casa como un pabellón elevado desde el cual se puede divisar el paisaje. Renuncia a dar continuidad a la sala de estar hacia el jardín para disfrutar de una atalaya. Lo mismo pasa al conjunto Søholm I o en su propia casa en Gudmindrup, donde la sala se levanta para dotarla de vistas. Una serie de espacios forman el zócalo en relación con el terreno y los espacios nobles se suben encima. Incluso el estudio del ala común de la Rüthwen-Jürgensen se podría considerar que reproduce este esquema, siendo un espacio que conecta la sala con una posición elevada y privilegiada. Formalmente son ejemplos alejados, a pesar de que desde un punto de vista espacial entroncan con una misma etimología de casa que se aboca hacia el exterior.

Con la misma fecha del 23 de marzo de 1955 existe el plano de la propuesta definitiva, con variaciones que ajustan la relación entre el zócalo, el volumen levantado y el terreno. Por un lado, la disposición de los muros del zócalo que contienen las tierras y soportan el volumen superior se simplifican. Si en la versión con la misma fecha hay tres muros, ahora se mantienen sólo los dos paralelos y se olvida el muro perpendicular que parte el jardín en dos partes. La decisión aclara el proyecto y convierte el desnivel de una planta en uno de pequeño que se puede salvar fácilmente. Por otro lado, la escalera al jardín, que en la versión anterior es paralela al balcón, ahora se plantea perpendicular y enfatiza la relación con la salida del dormitorio doble.

La construcción de la casa no se inicia hasta el verano de 1956. Finalmente tiene 65 m² de superficie habitable y 84 m² con el balcón. El volumen superior, aplacado con tablones de madera oscura, consigue casi flotar sobre el terreno con el vuelo simétrico de las fachadas este y oeste. Mientras que el zócalo es opaco, configurado por muros de dos metros de altura de ladrillo amarillento, el volumen superior se abre al oeste con un gran balcón corrido, buscando el sol y las vistas de la bahía de Hesselø. La cubierta se inclina y acentúa la apertura de la caja. Sólo dos ventanas aparecen en las otras fachadas, una para controlar el ingreso desde la calle (por deseo explícito de la clienta) y la otra para disfrutar del paisaje desde la sala de estar.

Así, la colocación de la casa en la parcela consigue establecer un primer acceso delimitado, ayudado por la vegetación y el basamento, y un espacio ajardinado, a una cota ligeramente superior, al cual dan las salas

92

93

94

95

92. Sala d'estar, amb el mobiliari col·locat en relació a l'obertura (*Architectura: Arkitekturhistorisk Årsskrift*, 2004, número 26). **93.** Sala d'estar amb vistes al mar (*Architectura: Arkitekturhistorisk Årsskrift*, 2004, número 26). **94.** Cuina i menjador amb la llar de foc (*Architectura: Arkitekturhistorisk Årsskrift*, 2004, número 26). **95.** Hall i zona de dormitoris (*Architectura: Arkitekturhistorisk Årsskrift*, 2004, número 26).

l'exterior i s'aboquen al paisatge. **(91)**

Estructuralment, els murs constitueixen el suport de les vuit jàsseres transversals sobre les quals descansa el volum autònom superior. Les jàsseres, que s'aprimen als extrems, responen als esforços estructurals i emfatitzen la ingravidesa del volum. Alhora, estableixen el pla horitzontal de l'habitatge i es prolonguen 1 metre en voladís a banda i banda, que responen a l'entrada i a la sortida al jardí. La disposició de les jàsseres segueix la modulació d'1 metre, tot i que la majoria de vegades es pren la mida doble. **(90-91)** La pauta estructural repercuteix en la distribució interior i en les fusteries, com ja succeeix en la primera versió. **(77)**

L'estructura portant de la caixa es munta al taller, després es desmunta i es transporta. La plementeria també es fa amb elements de fusta, concretament amb taulons col·locats en sentit vertical, amb aïllament de llana de roca entre les cares interior i exterior. El terra, les parets i el sostre es revesteixen interiorment de fusta de pi. Segons el propietari, Jacobsen escull alguns colors per pintar les parets i els mobles. Tot el perímetre del distribuïdor es pinta del típic color verd que utilitza sovint, l'escultòrica llar de foc de color taronja-vermellós i alguns dels elements de la cuina, blau i groc, amb influència del cromatisme de la Bauhaus i de Le Corbusier. **(92-95)**

Jacobsen també intervé en l'elecció del mobiliari i en el disseny d'alguns elements. Entre el mobiliari hi ha la taula de cafè de la sala (model 3501), el llum de paret Eklipta i el llum de sostre Munkegård. Les peces creades per a aquesta casa són la xemeneia, els armaris de cuina i les lliteres per als nens que són uns sofàs que es despleguen en dos llits.

Si es compara amb la primera versió del projecte, la casa Kokfelt definitiva pràcticament no varia ni de posició, ni d'orientació, ni de distribució. Simplement, se n'eleva una de les parts, que manté totes les característiques essencials que apareixen a l'inici, alhora que es potencia la de mirador. En general, les cases de Jacobsen tenen més a veure amb el lloc del que en un principi podria semblar. No apareix predeterminat el volum elevat, sinó que s'hi arriba després d'un treball en secció que relaciona la volumetria i el terreny. Tot i que pot semblar que la proposta sigui un element aliè dipositat com si hagués caigut del cel, la condició geogràfica, la topografia i les vistes són intrínseques a la formulació de la casa.

principales desde una posición elevada. El jardín no va a cargo de Jacobsen sino del paisajista Nørgaard, a pesar que no se conserva ningún plano.

Respecto las versiones anteriores, la disposición interior de las piezas prácticamente no varía. El acceso se produce por el centro, y deja a un extremo la sala común y al otro, el distribuidor de los dormitorios. Las estancias íntimas se aíslan, mientras que el distribuidor y la sala de estar forman parte de los espacios de relación. Entre estos espacios se establecen unas conexiones alrededor de la chimenea central, que a la vez se expanden al interior hacia los dormitorios y hacia el exterior y desembocan al paisaje.

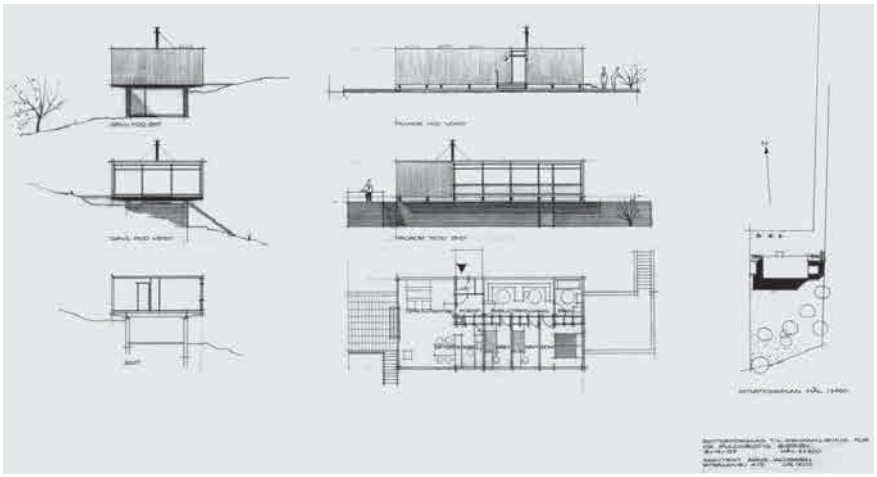
Estructuralmente, los muros constituyen el apoyo de las ocho jácenas transversales sobre las cuales descansa el volumen autónomo superior. Las jácenas, que se adelgazan en los extremos, responden a los esfuerzos estructurales y enfatizan la ingravidez del volumen. A la vez, establecen el plano horizontal de la vivienda y se prolongan 1 metro en voladizo a ambos lados, que responden a la entrada y a la salida al jardín. La disposición de las jácenas sigue la modulación de 1 metro, a pesar de que la mayoría a veces se toma la medida doble. La pauta estructural repercute en la distribución interior y en las carpinterías, como ya sucede en la primera versión.

La estructura portante de la caja se monta en taller, después se desmonta y se transporta. Los cerramientos también son de madera, concretamente de tablones colocados en vertical, con aislamiento de lana de roca entre caras. El suelo, las paredes y el techo se revisten de madera de pino. Según el propietario, Jacobsen escoge algunos colores para pintar las paredes y los muebles. Todo el perímetro del distribuidor se pinta del típico verde que utiliza a menudo, la escultórica chimenea de color naranja-rojizo y algunos elementos de la cocina, azul y amarillo, con influencia de la Bauhaus y de Le Corbusier.

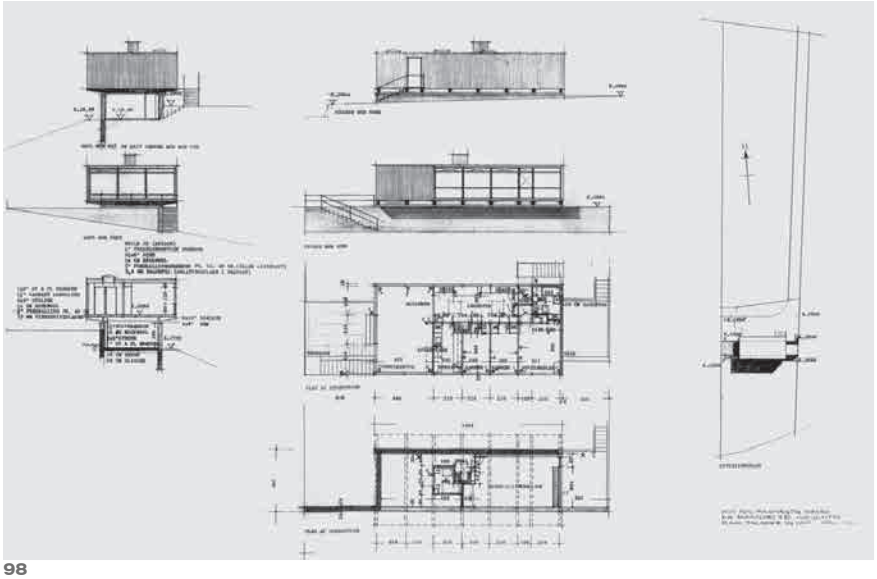
Jacobsen también interviene en la elección del mobiliario y diseño de algunos elementos. Entre el mobiliario hay la mesa de café de la sala (modelo 3501), la lámpara de pared Eklipta y la de techo Munkegård. Las piezas creadas para esta casa son la chimenea, los armarios de cocina y las literas para los niños que son unos sofás que se despliegan en dos camas.

Si se compara con la primera versión del proyecto, la casa Kokfelt definitiva prácticamente no varía ni de posición, ni de orientación, ni de distribución. Simplemente, se eleva una de sus partes, que mantiene todas las características esenciales que aparecen al inicio, a la vez que se potencia la de mirador. En general, las casas de Jacobsen tienen más que ver con el lugar de lo que en un principio podría parecer. No aparece predeterminado el volumen elevado, sino que se llega después de un trabajo en sección que relaciona la volumetría y el terreno. A pesar de que puede parecer que la propuesta sea un elemento ajeno depositado como si hubiera caído del cielo, la condición geográfica, la topografía y las vistas son intrínsecas a la formulación de la casa.

96



97



98

96. Emplaçament de la casa Siesby, 1957 (Google Earth, 2004). **97.** La primera versió, 3 d'abril de 1957 (*542 Map6 16849 a*). **98.** La segona versió, sense data (*542 Map6 16849 b*).

Siesby (1957)

Una vegada construïda la darrera casa Kokfelt, Jacobsen s'enfronta a l'encàrrec de la Siesby, en la qual adopta el mateix arquetipus. L'experiència adquirida anteriorment és el punt de partida de la Siesby, que utilitza el mateix criteri d'implantació davant de problemes similars. D'aquest projecte tampoc no es conserva gaire documentació a l'arxiu de la Danmarks Kunstbibliotek. Només deu plànols i sis de l'ampliació que no es porta a terme. Analitzant aquest material es troben tres versions, tot i que són bastant similars.

Aquesta vegada, la casa se situa a la ciutat de Virum, a 12 quilòmetres al nord de Copenhaguen. La parcel·la també és de proporció allargada en direcció nord-sud, amb més de 800 m^2 de superfície. El carrer I. H. Mundtsvej, que li dóna accés des del nord, és perpendicular a la parcel·la. Entre el carrer principal i la parcel·la apareix un carreró estret, de 85 metres de llarg, que actua d'enllaç. La topografia i les vistes són els condicionants que varien respecte de la Kokfelt. La topografia decreix considerablement cap al sud i arriba a un desnivell de 7 metres. També cap al sud hi ha una panoràmica de la frondosa vegetació que rodeja el llac Lyngby. En definitiva, l'accés es produeix per la pitjor orientació i en la millor es troben les vistes. **(96)**

La primera de les versions, del 3 d'abril de 1957, importa el pavelló construït per Knud Kokfelt a Tisvilde, gairebé directament. El trasllada però el gira i el situa transversalment a la parcel·la, enfocat al sud en comptes de l'oest. A partir d'aquest plantejament, l'evolució del projecte pretén resoldre la connexió interna de les estances i la de cada una d'aquestes amb l'exterior. Els murs de contenció es disposen transversals a la parcel·la, en direcció est-oest. Un dels murs queda pràcticament enterrat, mentre que l'altre es manté visible des del jardí. El volum principal s'assenta sobre els murs, enlairat 0,5 metres respecte al nivell d'accés i uns 2,5 metres respecte al jardí. Per aquest motiu són necessaris una plataforma d'accés i una escala de connexió amb el jardí. Per tant, el prisma superior no té contacte directe amb el terreny i manté l'essència d'un pavelló. **(97)**

Respecte a la distribució, el volum superior parteix de l'esquema de la Kokfelt. Per una banda, l'espai comú se situa a un extrem, aquesta vegada orientat a l'oest i amb sortida a una terrassa. Per l'altra, els dormitoris i la cuina s'obren al sud, mentre que l'entrada, el bany i el vestíbul-biblioteca es col·loquen a la cara nord. L'amplada del prisma augmenta per donar la superfície a la crugia de servei del nord. Els armaris del vestíbul passen a dins dels dormitoris i converteixen l'espai de circulació en una sala amb funció de biblioteca i sala de lectura. Les façanes responen a l'interior, dues d'opaques i dues de transparents. Per il·luminar els espais que queden al nord s'incorporen tres lluernes, que es mantindran al llarg del procés i que ja apareixien a la Kokfelt, tot i que no quedaven reflectides en els plànols. A sota d'aquest volum principal, entre els murs d'obra, se situen semienterrades diverses habitacions de servei i un estudi obert a un pati a l'est.

La segona versió és pràcticament la definitiva. Pel que fa a la implantació, el prisma es desplaça mínimament cap a l'est, engrandeix la terrassa i encongeix el pati. A més, s'augmenta la separació entre l'habitatge i el terreny, que fa aparèixer forçosament una escala exterior que substitueix la plataforma. Si l'escala d'accés a la Kokfelt es troba continguda en el volum, aquesta apareix com un annex, tot i que també és paral·lela a la façana principal. En canvi, l'escala de la terrassa al jardí s'annexa al sòcol i se situa en la franja del voladís, com en la Kokfelt. **(98)**

Siesby (1957)

Una vez construida la última casa Kokfelt, Jacobsen se enfrenta al encargo de la Siesby, en la que adopta el mismo arquetipo. La experiencia adquirida es el punto de partida de la Siesby, que utiliza el mismo criterio de implantación ante problemas similares. De este proyecto tampoco se conserva mucha documentación en el archivo de la Danmarks Kunstbibliotek. Sólo diez planos y seis de la ampliación que no se lleva a cabo. Analizando este material se encuentran tres versiones, a pesar de que son bastante similares.

Esta vez, la casa se sitúa en la ciudad de Virum, a 12 kilómetros al norte de Copenhague. La parcela es de proporción alargada en dirección norte-sur, con más de 800 m^2 de superficie. La calle I. H. Mundtsvej, que le da acceso desde el norte, es perpendicular a la parcela. Entre esta calle y la parcela aparece un callejón estrecho de 85 metros. La topografía y las vistas son los condicionantes que varían respecto de la Kokfelt. La topografía decae hacia el sur y llega a un desnivel de 7 metros. También hacia el sur hay una panorámica de la frondosa vegetación que rodea el lago Lyngby. En definitiva, el acceso se produce por la peor orientación y en la mejor se encuentran las vistas.

La primera de las versiones, del 3 de abril de 1957, importa el pabellón construido para Knud Kokfelt en Tisvilde, casi directamente. Lo traslada pero lo gira y lo sitúa transversal a la parcela, enfocado al sur y no al oeste. La evolución del proyecto pretende resolver la conexión de las estancias y de cada una con el exterior. Los muros de contención se disponen transversales a la parcela, en dirección este-oeste. Uno de ellos queda casi enterrado y el otro queda visible desde el jardín. El volumen principal se asienta sobre los muros, elevado 0,5 metros respecto el nivel de acceso y unos 2,5 metros respecto el jardín. Por este motivo son necesarios una plataforma de acceso y una escalera de conexión con el jardín. Así, el prisma no contacta con el terreno y mantiene la esencia de un pabellón.

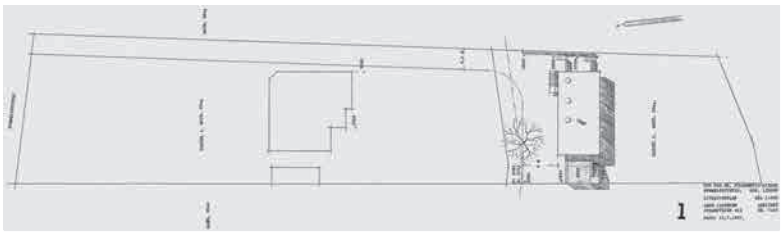
La distribución del volumen superior parte del esquema de la Kokfelt. Por un lado, el espacio común se sitúa en un extremo, esta vez orientado al oeste y con salida a una terraza. Por la otra, los dormitorios y la cocina se abren al sur, mientras que la entrada, el baño y el vestíbulo-biblioteca se colocan en la cara norte. La anchura del prisma aumenta para dar superficie a la crujía de servicio del norte. Los armarios del vestíbulo pasan dentro de los dormitorios y convierten el espacio de circulación en una sala con función de biblioteca y sala de lectura. Las fachadas responden al interior, dos opacas y dos transparentes. Para iluminar los espacios que dan al norte se incorporan tres lucernarios, que se mantendrán a lo largo del proceso y que ya aparecían en la Kokfelt, aunque no se reflejaban en los planos. Debajo el volumen, se sitúan habitaciones de servicio y un estudio abierto a un patio al este.

La segunda versión es prácticamente la definitiva. El prisma se desplaza mínimamente hacia el este, agranda la terraza y encoge el patio. Además, se aumenta la separación entre la vivienda y el terreno, que fuerza la aparición de una escalera exterior que sustituye la plataforma. Si la escalera de acceso a la Kokfelt está contenida en el volumen, ésta aparece como un anexo paralelo a la fachada principal. En cambio, la escalera de la terraza al jardín se anexa al

99

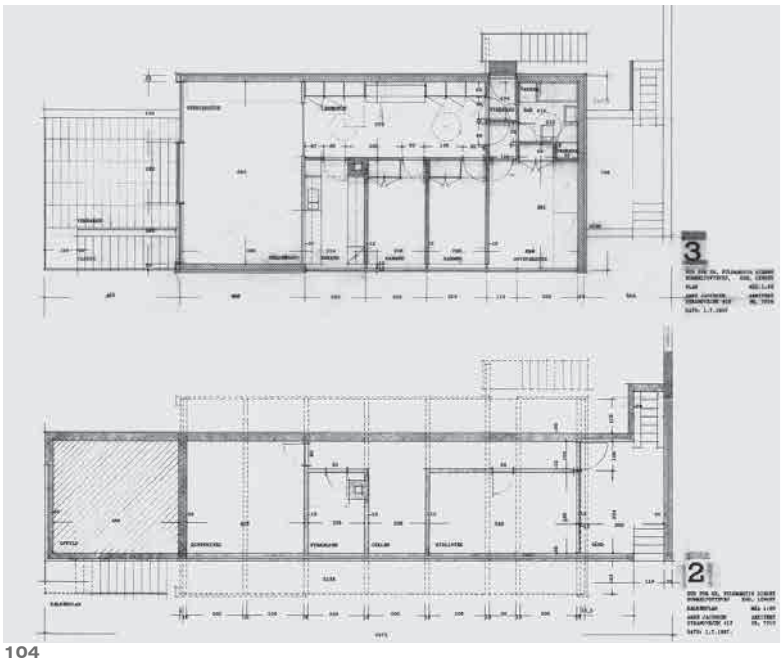
102

100



103

101



104

99. Vista de la casa des del camí d'accés (*Danmarks Kunstbibliotek*, feta el 1974). **100.** Opacitat que mostra la casa a l'accés (*Danmarks Kunstbibliotek*). **101.** Obertura de la casa al jardí (*Danmarks Kunstbibliotek*, feta el 1974). **102.** Vista de la casa des del sud (Virtual Earth, 2008). **103.** Làmina 1 de l'entrega final amb l'emplaçament, datada el 12 de juliol de 1957 (*542 Map6 16849 c*). **104.** Làmines 2 i 3 de l'entrega final amb la planta baixa i soterrada, datades l'1 de juliol de 1957 (*542 Map6 16849 d; e*)

Totes les escales de les cases pavelló, incorporades als sòcols o independents, es materialitzen de la mateixa manera: graons de taulons de fusta, mínima estructura metàl·lica o de fusta, i baranes amb perfils metàl·lics, de secció circular a la Kokfelt i de secció rectangular a la Siesby. Les escales són elements lleugers, amb reminiscències navals, que procuren no lligar el volum superior al terra, sinó que l'ancoren puntualment, com si en qualsevol moment es poguessin recollir i deixar aïllat l'habitatge.

La modificació més rellevant d'aquesta versió és el desplaçament de l'entrada, que es trasllada a l'altre extrem del prisma. El fet incideix a l'interior i converteix la biblioteca en una sala espaiosa que fins i tot conté la llar de foc, que abandona la posició nuclear dins la sala d'estar. L'espai que a la Kokfelt apareix com un distribuïdor equipat amb armaris, ara adquireix una funcionalitat que prolonga la sala comuna d'estar. S'aprofita com a espai d'enllaç entre l'entrada i la sala, alhora que se'l dota de més possibilitats d'ús.

Tres mesos després de la primera proposta, durant el juliol de 1957, se'n dibuixen els plànols definitius. La casa consta d'un paral·lelepípede, de 7,06 per 14,68 metres, amb gairebé 20 m² més que la Kokfelt, assentat sobre un basament estereotòmic d'obra de fàbrica. L'espai domèstic s'ubica desenganxat del terreny sobre els murs situats perpendiculars al pendent. Aquests murs actuen de contenció de terres al nord i de sòcol al sud, i alhora allotgen una habitació (*disponibel*), el magatzem de bicicletes (*cycler*), la caldera (*fyrkælder*) i la biblioteca (*bibliotek*). **(99-104)**

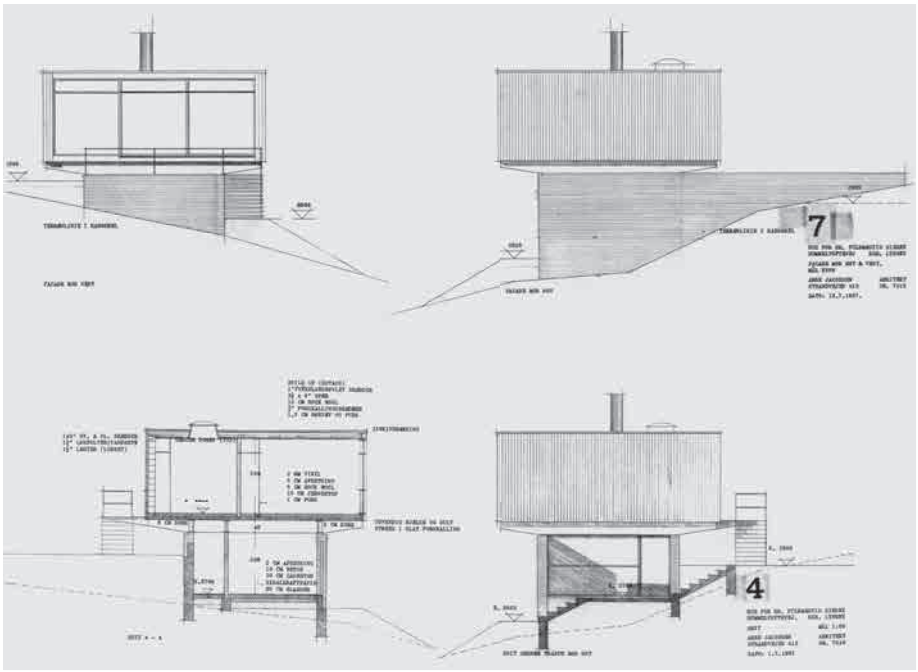
La disposició de l'habitatge a la parcel·la aconsegueix separar el terreny en les dues àrees habituals: la davantera còncava i la posterior convexa. La primera zona es consolida com un recinte d'accés a través de la vegetació i de la façana opaca del volum superior. La resta del terreny és un jardí que cau en pendent i es va fonent amb el bosc, sense més barreres que la densitat arbòria. El paral·lelepípede superior s'obre a aquest jardí amb grans finestrals. A més, també s'obre a l'orientació oest amb una façana transparent, que permet comunicar les estances comunes amb una terrassa que amplia l'espai pel lateral.

Els tres espais exteriors (recinte còncau, terrassa i jardí convex) no es comuniquen directament, sinó que es van succeint progressivament en un itinerari estudiat. El recorregut comença a l'espai configurat pel pati davanter, al qual es tanca la casa. Només una escala lleugera, situada a l'extrem est, condueix a l'entrada. Un cop a dins, l'usuari travessa una doble porta per arribar al gran vestíbul (*hall*), millorat respecte el de la Kokfelt. Si llavors l'espai domèstic quedava dividit en dos àmbits (el comú i el privat), ara el vestíbul és la peça encarregada d'unir-los. La distribució interior deixa d'estar formada per dos àmbits i es converteix en una successió d'espais relacionats. El vestíbul se significa, s'il·lumina zenitalment, es connecta amb la sala d'estar i el menjador, i més discretament amb la cuina i els dormitoris. Per les seves mides generoses i per la incorporació del foc es converteix en un lloc d'estar.[16]

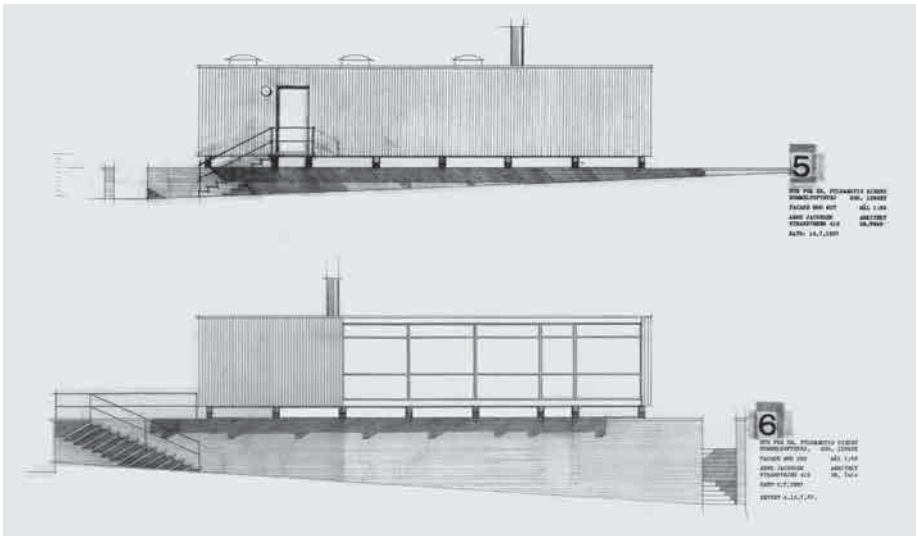
En conseqüència, l'espai de recepció s'expandeix cap a la zona pròpiament d'estar. La sala i el menjador formen aquest espai comú, que a la vegada connecta visualment amb la cuina a través d'un forat corregut. Tot i així, l'expansió de l'espai comú no es limita a la interioritat domèstica, sinó que també es prolonga cap a

16. A l'arquitectura domèstica nòrdica és habitual que l'entrada (*hall*), d'herència saxona, incorpori una llar de foc, moltes vegades complementària a la principal de la sala d'estar.

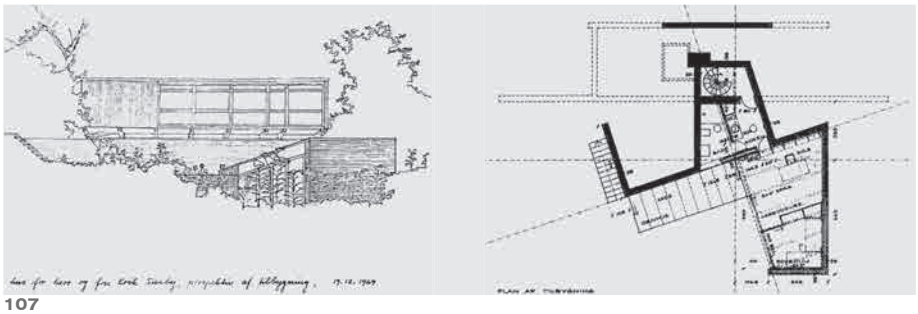
zócalo y se sitúa en el voladizo, como en la Kokfelt.
Todas las escaleras de las casas pabellón, incorporadas en los zócalos o independientes, se construyen del mismo modo: escalones de tablones de madera, mínima estructura metálica o de madera, y barandillas con perfiles metálicos, de sección circular en la Kokfelt y rectangular en la Siesby. Las escaleras son ligeras, con reminiscencias navales, que procuran no ligar el volumen superior al terreno, sino que lo anclan puntualmente, como si en cualquier momento se pudieran recoger y dejar aislada la vivienda.
La modificación más relevante de esta versión es el desplazamiento de la entrada. Se convierte la biblioteca en una sala espaciosa que incluso contiene la chimenea, que abandona la posición nuclear de la sala de estar. El espacio que en la Kokfelt es un distribuidor equipado con armarios, ahora adquiere una funcionalidad que prolonga la sala de estar. Se aprovecha como espacio de enlace entre entrada y sala, a la vez que se dota de más posibilidades de uso.
Tres meses después de la primera propuesta, durante julio de 1957, se dibujan los planos definitivos. La casa consta de un paralelepípedo, de 7,06 por 14,68 metros, con casi 20 m² más que la Kokfelt, asentado sobre un basamento estereotómico de obra de fábrica. El espacio doméstico se ubica desenganchado del terreno sobre los muros situados perpendiculares a la pendiente. Estos muros actúan de contención de tierras al norte y de zócalo al sur, y a la vez alojan una habitación (*disponibel*), el almacén de bicicletas (*cycler*), la caldera (*fyrkælder*) y la biblioteca (*bibliotek*).
La disposición de la vivienda en la parcela consigue separar el terreno en las dos áreas habituales: la delantera cóncava y la posterior convexa. La primera zona se consolida como un recinto de acceso a través de la vegetación y de la fachada opaca. El resto del terreno es un jardín que cae en pendiente y se va fundiendo con el bosque, sin más barreras que la densidad arbórea. El paralelepípedo superior se abre a este jardín con grandes ventanales. Además, también se abre a la orientación oeste con una fachada transparente, que permite comunicar las salas con una terraza que amplía el espacio por el lateral.
Los tres espacios exteriores (recinto cóncavo, terraza y jardín convexo) no se comunican directamente, sino que se van sucediendo progresivamente en un itinerario estudiado. El recorrido empieza en el espacio del patio, al cual se cierra la casa. Sólo una escalera ligera, situada al extremo este, conduce a la entrada. Una vez dentro, el usuario cruza una doble puerta hasta el gran vestíbulo (*hall*), mejorado respecto el de la Kokfelt. Si entonces el espacio doméstico quedaba dividido en dos ámbitos (el común y el privado), ahora el vestíbulo es la pieza encargada de unirlos. La distribución interior deja de estar formada por dos ámbitos y se convierte en una sucesión de espacios relacionados. El vestíbulo se significa, se ilumina cenitalmente, conecta con la sala de estar y el comedor, y más discretamente con la cocina y los dormitorios. Por sus medidas generosas y la presencia del fuego se convierte en un lugar de estar.
En consecuencia, el espacio de recepción se expande hacia la zona de estar, formada por la sala y el comedor. Este espacio común conecta con la cocina a través de un hueco corrido. Aún así, la expansión del espacio común no se limita a la interioridad doméstica, sino



105



106



107

105. Làmines 4 i 7 de l'entrega final amb les façanes est i oest i una secció transversal (*542 Map6 16849 h; i*). **106.** Làmines 5 i 6 de l'entrega final amb les façanes nord i sud (*542 Map6 16849 f; g*). **107.** Proposta d'ampliació de la casa, 19 de desembre de 1969 (*542 Map6 Ad16849 Fotocòpia 04*; *02*).

l'exterior a través de la vidriada façana oest que enllaça amb la terrassa. De la terrassa neix l'altra escala tangent al mur que condueix al jardí inferior on finalitza el recorregut.

Constructivament, els murs d'obra del sòcol van de punta a punta de la parcel·la, tot i que s'interrompen en un dels extrems per permetre la connexió del soterrani amb l'entrada i el jardí. Sobre la part central dels murs es disposen vuit jàsseres de fusta, d'acabat apuntat, que sobresurten 1,10 metres a cada banda. **(104)** Com en la Kokfelt, existeix una dimensió que modula estructura i tancament, en aquest cas, augmenta a 1,10 metres i al doble. Les jàsseres se separen 2,20 metres entre si, a excepció de la franja d'accés, que es limita al mòdul simple. Sobre el pla que formen les jàsseres s'erigeix l'estructura secundària d'empostissats de fusta (amb secció de 10 per 10 cm), que constitueixen l'esquelet superior. **(105)**

Es manté l'acabat final de la Kokfelt amb el revestiment exterior: enllistonat vertical de fusta que potencia la lleugeresa del prisma, que fins i tot vola simètricament respecte al sòcol que el sustenta. El revestiment interior manté els llistons de fusta al terra i al sostre, mentre que les divisions es pinten de blanc. La textura, el color i la materialitat que impregnen l'interior de la Kokfelt se substitueixen aquí per una sobrietat neutra i abstracta. D'aquesta manera, s'emfatitza la caixa com a contenidor, que deixa els tancaments interiors en un segon pla. **(106)**

Respecte a les obertures al prisma, des de la cara nord es produeix una percepció opaca, alhora que es mostra moderadament oberta al sud i a l'oest. Les obertures apareixen com a grans retalls, amb una modulació de 2,20 i 2,40 metres d'alçada, reculades respecte al veritable pla de façana. La testera oest és una perforació formada per tres mòduls transparents, un ampit opac de 38 centímetres i una tarja superior transparent reculada. El mòdul central es desplaça sobre una guia, amagada en la partició superior, que permet la connexió amb la terrassa.

L'altra gran obertura és la del sud, que correspon a dormitoris i cuina. En aquest cas, també és un sol forat però repartit en quatre particions de 2,20 metres, més la d'1,10. En cada mòdul també s'estableix una tripartició d'ampit opac, amb una part transparent central i una obertura superior. L'ampit es materialitza amb un plafó prefabricat de tipus sandvitx, amb aïllament i acabat vidriat, de 85 centímetres. La part central és transparent i fixa, a excepció de la més estreta, mentre que la partició superior és practicable per permetre la ventilació. En últim lloc, queda l'obertura que deixen els murs a l'est a la planta inferior, que il·lumina l'estudi. Aquesta és l'única part del projecte totalment transparent, ja que queda protegida per un recinte a una cota intermèdia entre l'accés i el jardí.

Malgrat les similituds entre la casa de Knud Kokfelt i la Siesby, hi ha una evolució entre elles. Les modificacions que Jacobsen fa per passar de l'una a l'altra no es limiten a un simple gir de 90°, sinó que van adreçades a encadenar els espais interiors entre si i amb els exteriors. Resumint, les estratègies que s'adapten de la Kokfelt a la Siesby són la consolidació del recinte d'accés, la conseqüent divisió de la parcel·la en dues zones, la revaloració del vestíbul i la substitució del balcó corregut per la terrassa. Es potencia la diferència entre l'espai públic, de control i recepció, respecte de l'espai privat de connexió amb el sol, les vistes i el jardí.

Entre el desembre de 1969 i l'abril de 1970, Jacobsen desenvolupa sis plànols per a una proposta d'ampliació de la casa que no es porta a terme. **(107)** La demanda és fer un petit apartament adjunt amb dormitori, estudi, bany, cuina i hivernacle. S'opta per deixar intacte el projecte i afegir una nova volumetria,

que también se prolonga hacia el exterior a través de la acristalada fachada oeste que enlaza con la terraza. De la terraza nace otra escalera tangente al muro que conduce al jardín donde finaliza el recorrido.

Constructivamente, los muros de obra del zócalo van de punta a punta de la parcela, aunque se interrumpen en un extremo para la conexión del sótano con el acceso y el jardín. Sobre la parte central de los muros se disponen ocho jácenas de madera, que terminan en punta y sobresalen 1,10 metros por cada lado. Como en la Kokfelt, hay una dimensión que modula estructura y cerramiento, en este caso, aumenta a 1,10 metros y al doble. Las jácenas se separan 2,20 metros entre si, a excepción de la franja de acceso, que se limita al módulo simple. Sobre las jácenas se erige la estructura secundaria de entablados de madera (con sección de 10 por 10 cm), que constituyen el esqueleto superior.

Se mantiene el acabado final de la Kokfelt con el revestimiento exterior: listonado vertical de madera que potencia la ligereza del prisma, que incluso vuela simétricamente respecto el zócalo que lo sustenta. El revestimiento interior mantiene los listones de madera a suelo y techo, mientras que las divisiones se pintan de blanco. La textura, el color y la materialidad del interior de la Kokfelt se sustituyen por una sobriedad neutra y abstracta. Se enfatiza la caja como contenedor, que deja los cerramientos interiores en un segundo plano.

Respecto las aperturas, desde la cara norte se produce una percepción opaca, a la vez que se muestra moderadamente abierta al sur y al oeste. Las aperturas aparecen como grandes recortes, con una modulación de 2,20 y 2,40 metros de altura, rehundidas respecto el verdadero plano de fachada. El testero oeste es una perforación formada por tres módulos transparentes, un antepecho opaco de 38 centímetros y una tarja superior transparente rehundida. El módulo central se desplaza sobre una guía, escondida en la partición superior, que permite la conexión con la terraza.

La otra gran apertura es la sur, que corresponde a dormitorios y cocina. En este caso, también es un solo agujero pero en cuatro particiones de 2,20 metros, más la de 1,10. En cada módulo también se establece una tripartición de antepecho opaco, parte transparente central y apertura superior. El antepecho es un plafón prefabricado tipo sándwich, con aislamiento y acabado acristalado, de 85 centímetros. La parte central es transparente y fija, a excepción de la más estrecha, mientras que la partición superior es practicable para ventilar. En último lugar, queda la apertura que dejan los muros al este en la planta inferior, que ilumina el estudio. Ésta es la única parte del proyecto totalmente transparente, puesto que queda protegida por un recinto a una cota intermedia entre el acceso y el jardín.

A pesar de las similitudes entre la casa de Knud Kokfelt y la Siesby, hay una evolución entre ellas. Las modificaciones no se limitan a un simple giro de 90°, sino que van dirigidas a encadenar los espacios interiores entre sí y los exteriores. Las estrategias que se adaptan de la Kokfelt a la Siesby son la consolidación del recinto de acceso, la división de la parcela en dos zonas, la revalorización del vestíbulo y la sustitución del balcón corrido por la terraza. Se potencia la distinción entre el espacio público, de control y recepción, y el privado de conexión con el sol, las vistas y el jardín.

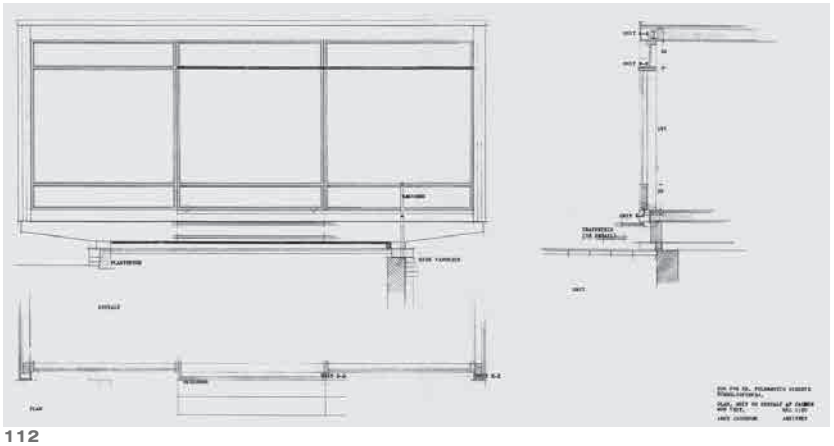
Entre diciembre de 1969 y abril de 1970, se desarrollan

108

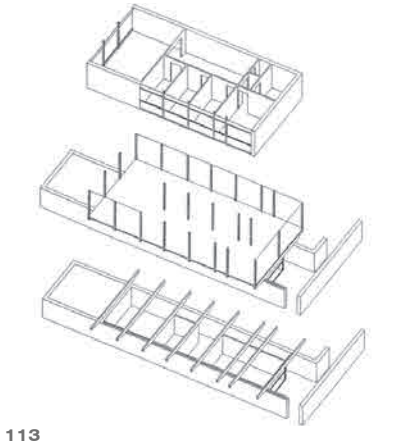
109

110

111



112



113

108. Connexió de la sala d'estar amb el hall (*Danmarks Kunstbibliotek*, feta el 1974). **109.** Llar de foc al hall (*Danmarks Kunstbibliotek*, feta el 1974). **110.** Transparència de la façana oest (*Arne Jacobsen*, Thau, Vindum, 1998). **111.** Sortida de la sala d'estar a la terrassa (*Danmarks Kunstbibliotek*). **112.** Plànol en detall de la façana oest (*542 Map6 16849 j*). **113.** Descripció constructiva de la casa (*34 danske huse fra perioden 1950-2000*, 2005)

amb diferents alineacions i materials. Es preveuen murs de contenció i importants moviments de terres. La nova planta se situa a un nivell inferior de la soterrada, però no directament a sota sinó que s'engrandeix cap a la zona del jardí. La connexió amb l'habitatge existent es fa per una escala de cargol al magatzem de bicicletes. Justament aquesta escala s'acaba construint amb el temps però un nivell més amunt, per connectar la planta superior d'habitatge amb l'estudi inferior, que implica l'anul·lació d'un dels dormitoris.

La casa Siesby, com a pavelló, representa una icona moderna, encara que troba les arrels en la tradició danesa més ancestral. Permet connectar tant amb els pavellons americans de Mies, Breuer i els Eames, com amb les construccions daneses anònimes. Algunes *granges* i *cottage* demostren que l'espai domèstic amb característiques de mirador roman al llarg del temps i del lloc. En gran mesura, al·ludeix, potser inconscientment, als assentaments víkings caracteritzats per la regularitat geomètrica i constructiva. Les característiques d'aquestes construccions de fusta de proporció allargada i desenvolupades al voltant de l'*espai del fum*, entronquen, poc o molt, amb els atributs de la Siesby i dels pavellons que la precedeixen. Així, es reinterpreta el model de *casa llarga*, ara amb l'*espai del fum* a un extrem i sense la pronunciada altura, però amb una proporció allargada i un espai principal aglutinador de les estances menors.

En altres projectes les al·lusions són encara més directes, com en el cas de la gran sala d'estar a doble altura de la casa Rüthwen-Jürgensen, situada al centre de l'ala principal. La Siesby i l'ala principal de la Rüthwen-Jürgensen són miradors que s'aixequen sobre un podi, com si fos una condició indispensable per divisar l'horitzó. En un cas aquesta operació és possible per un sòcol estereotòmic, en l'altre és gràcies a una plataforma. En els dos casos aixecar-se va lligat a obrir-se.

Cadascuna de les tres ales estretes i allargades de la Rüthwen-Jürgensen que constitueixen la casa conté la mateixa configuració espacial que la Siesby, tant exterior com interior. A l'exterior, la volumetria distingeix una cara posterior, que protegeix la façana nord, i una de davantera, que s'obre a la llum i les vistes. Pel que fa a l'organització interior, la Siesby és com les ales laterals de la Rüthwen-Jürgensen, tant pel que fa a l'estructura, com al terreny constructiu i el distributiu. En ambdós casos s'opta per tancar-se al nord amb murs opacs, situar la zona de passadís com a coixí protector i obrir-se al sud a través d'una façana vidriada on donen els dormitoris. Així, la casa Siesby es podria considerar com una part de la Rüthwen-Jürgensen, com una *casa llarga*. **(108-112)**

Respecte a la construcció del pavelló, els empostissats, puntals i entramats entronquen amb la tradició nòrdica del treball amb la fusta. La presència de la fusta es fa present en l'acabat del volum superior, amb els llistons estrets verticals, en revestiments interiors i sobretot en les costelles que el suporten. La finalitat d'ensenyar visiblement les jàsseres és una reivindicació d'autenticitat, que associa el concepte de bellesa al de realitat constructiva, sense que una voluntat d'abstracció n'amagui l'estructura. **(113)**

Són moltes les cases daneses coetànies que també tenen com a premissa expressar la realitat constructiva dels espais.[17] Les mateixes cases dels arquitectes de la dècada de 1950 són sovint una mostra de la modulació estructural i de l'espai pautat pels pòrtics que traspassa a la volumetria. Des de la casa d'Erik

17. FERRER FORÉS, Jaime José. *Arquitectura moderna en Dinamarca*. Tesi doctoral, UPC, Departament de Projectes Arquitectònics, 2005, pàgina 167. [Biblioteca ETSAB].

seis planos para una ampliación que no se lleva a cabo. El encargo es un pequeño apartamento. Se opta por dejar intacto el proyecto y añadir una volumetría, con distintas alineaciones y materiales. Se prevén muros de contención e importantes movimientos de tierra. La nueva planta se sitúa a un nivel inferior de la sótano y agrandada hacia el jardín. La conexión con la vivienda existente se hace por una escalera de caracol en el almacén de bicicletas. Esta escalera se acaba construyendo con el tiempo pero un nivel más arriba, para conectar la planta superior con el estudio inferior, que implica la anulación de un dormitorio.

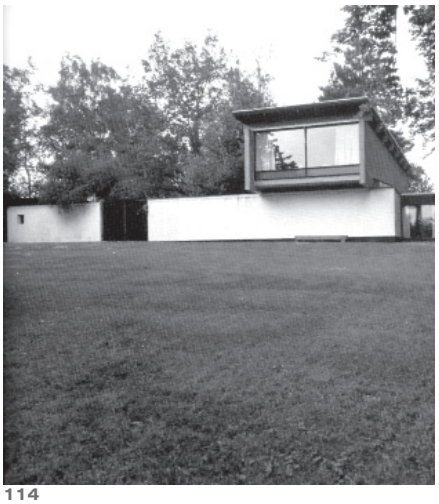
La casa Siesby, como pabellón, representa un icono moderno, aunque encuentra las raíces en la tradición danesa más ancestral. Permite conectar tanto con los pabellones americanos de Mies, Breuer y los Eames, como con las construcciones danesas anónimas. Algunas *granjas* y *cottage* demuestran que el espacio doméstico con características de mirador permanece a lo largo del tiempo y del lugar. En gran medida, alude, quizás inconscientemente, a los asentamientos vikingos con regularidad geométrica y constructiva. Las características de estas construcciones de madera de proporción alargada, desarrolladas alrededor del *espacio del humo*, entroncan con los atributos de la Siesby y de los pabellones que la preceden. Así, se reinterpreta el modelo de *casa larga*, ahora con el *espacio del humo* en un extremo y sin la pronunciada altura, pero con una proporción alargada y un espacio principal aglutinador de las estancias menores.

En otros proyectos las alusiones son más directas, como la gran sala de estar a doble altura de la casa Rüthwen-Jürgensen, situada en el centro del ala principal. Esta ala y la Siesby son miradores que se levantan sobre un podio, como si fuera condición indispensable para divisar el horizonte. En un caso es a través de un zócalo estereotómico y en el otro de una plataforma; y en los dos levantarse va ligado a abrirse.

Cada una de las tres alas estrechas y alargadas de la Rüthwen-Jürgensen contiene la misma configuración espacial exterior e interior que la Siesby. En el exterior, la volumetría distingue una cara posterior, que protege la fachada norte, y una de delantera, que se abre a la luz y las vistas. Por lo que atañe a la organización interior, la Siesby es como las alas laterales de la Rüthwen-Jürgensen, tanto por la estructura, lo constructivo y lo distributivo. En ambos casos se cierra al norte, se sitúa el pasillo como colchón protector y se abre al sur con una fachada acristalada en los dormitorios. Así, la Siesby se podría considerar una parte de la Rüthwen-Jürgensen, como una *casa larga*.

Respecto la construcción del pabellón, los entablados, puntales y entramados entroncan con la tradición nórdica del trabajo con madera. La presencia de la madera se hace presente en el acabado del volumen superior, con los listones estrechos verticales, en revestimientos interiores y sobre todo en las costillas que lo soportan. La finalidad de enseñar las jácenas es una reivindicación de autenticidad, que asocia el concepto de belleza al de realidad constructiva, sin que una voluntad de abstracción esconda la estructura.

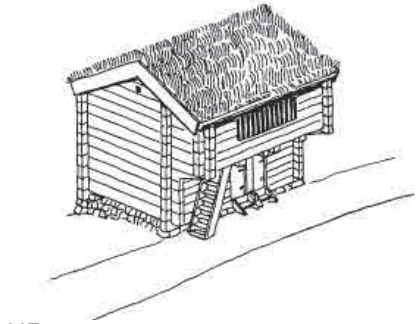
Son muchas las casas danesas coetáneas que expresan la realidad constructiva. Las casas de los arquitectos de la década de 1950 son una muestra de la modulación estructural y del espacio pautado por



114

115

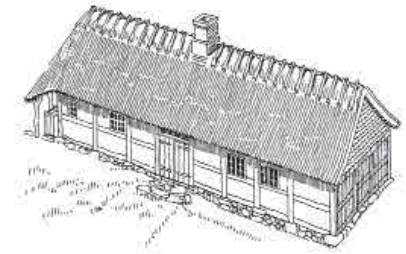
116



117

118

119



120

114. Casa de Knud Friis a Brabrand, prop d'Aarhus, 1958 (*Eget hus*, 2003). **115.** Casa de Harald Plum a Søllerød, 1955 (*Eget hus*, 2003). **116.** Casa Siesby, 1957 (*Danmarks Kunstbibliotek*). **117.** Casa sueca del sud-est de Småland (*Frilandsmusset: The open-air museum*, 1972). **118.** Construcció a Selkämä, a Pieksämäki, al sud de Savo, 1842; convervada al Frilandmuseet de Hèlsinki (Estiu 2009, autora). **119.** Exemple de *loft-cottage* noruec (*Stav og Laft*, 1969). **120.** *Cottage* Weaver a Tystrup, al centre-oest de Sjælland (*Frilandsmusset: The open-air museum*, 1972).

Christian Sørensen a Smutvej, Jaegersborg (1955), a la de Harald Plum a Søllerød (1955), la de Halldor Gunnløgsson a Rungsted Strandvej (1958), la de Knud Friis a Brabrand, prop d'Aarhus (1958) i la de Knud Peter Harboe a Charlottenlund (1959). Molts dels exemples, a banda d'evidenciar la construcció, combinen un volum superior amb un en contacte amb el terreny que el suporta; unió que ja s'utilitza per resoldre multitud d'habitatges nòrdics tradicionals. **(114-116)**

D'aquesta evidència en són testimonis les cases sueques del sud-est de Småland: construccions de fusta de dues plantes que formaven part de les *granges*.[18] Servien de magatzem a nivell de terra i de dormitoris de convidats a la part superior, sobretot a l'estiu. **(117)** A Finlàndia també es conserven habitacles amb aquesta organització volumètrica i espacial. Alguns s'utilitzaven únicament de graners i estables, com els conservats a la zona d'Uusimaa:[19] el de Vihti (1772) i el de Pusula (1797). D'altres formaven part del conjunt residencial de les *granges*, amb una part inferior d'emmagatzematge i una part superior habitable, com la Kursi a Kuortane, al sud d'Ostrobothnia (1825), la Niemelä, a Konginkangas, al centre del país (1786), o la Selkämä, a Pieksämäki, al sud de Savo (1842). **(118)**

A Noruega també es conserven exemples d'aquestes construccions rurals de fusta, datades entre els segles XIII i XVIII. Tot i que són molt similars a les anteriors, es denominen *loft-cottage*[20] i es consideren habitatges tipus *cottage* en els quals les golfes es condicionen amb una llar de foc, mentre que el sòcol inferior, de dimensions més reduïdes, s'utilitza de magatzem. A la zona sud es troben exemples a Telemark i a Numedal, on alguns es comencen a separar del terreny, mitjançant pòrtics de fusta o incorporant murs de pedra. Es conserva la distinció entre les dues plantes, però la part de fusta es va distanciant del terra. **(119)**

La fusta s'acaba podrint perquè està en contacte permanent amb el terreny; per tant, és lògic que se substitueixin els empostissats per un basament petri. El basament massiu no només serveix constructivament per aïllar l'habitatge del terreny, sinó que es converteix en una sala per emmagatzemar eines, fruits o animals. Així, les dues parts que formen la casa, amb ús, secció i mida diferents, també es distingeixen pel material. A Dinamarca es troben construccions amb un sòcol murari sobre el qual es diposita un esquelet porticat de fusta, com el *cottage* Weaver a Tystrup, al centre-oest de Sjælland, o les *cases llargues* Bornholmsk byggeskik de l'illa de Bornholm. **(120)**

S'estableix una relació entre totes les construccions rurals amb dues parts diferenciades, tant constructiva i estructural com, finalment, formal. Tant les *cases llargues*, com els graners, les *granges escandinaves* o els pavellons moderns, tots responen a un mateix arquetipus. La tradició constructiva nòrdica, i en concret la danesa, influeix en els pavellons de Jacobsen, que forgen un esgraó més en la cadena evolutiva domèstica. Envers els pavellons tradicionals i contemporanis, es persegueix l'encaix al lloc, la incorporació d'un recorregut que proporcioni privacitat (amb davant i darrere) i l'obertura focalitzada al paisatge. No proposa una transparència total a les quatre orientacions, sinó que prioritza la intimitat i la privacitat davant de conceptes d'homogeneïtzació i igualtat habituals a la modernitat ortodoxa.

18. ULDALL, Kai. *Frilandsmusset: The open-air museum*. København: Nationalmuseet, 1972.

19. JÄRVELÄ-HYNYNEN, Raija. *The Seurasaari open-air museum: Guide*. Helsinki: National Board of Antiquities, 2001.

20. BUGGE, Gunnar; NORBERG-SCHULZ, Christian. *Stav og laft i Norge: Early wooden architecture in Norway*. Oslo: Byggekunst, Norske Arkitekters Landsforbuud, 1969.

pórticos que traspasa a la volumetría. Desde la casa de Erik Christian Sørensen en Smutvej, Jaegersborg (1955), a la de Harald Plum en Søllerød (1955), la de Halldor Gunnløgsson en Rungsted Strandvej (1958), la de Knud Friis en Brabrand, cerca de Aarhus (1958) y la de Knud Peter Harboe en Charlottenlund (1959). Muchos de los ejemplos, además de evidenciar la construcción, combinan el volumen superior con otro en contacto con el terreno que lo soporta; unión que ya resuelve multitud de viviendas nórdicas tradicionales.
De esta evidencia son testigos las casas suecas del sudeste de Småland: construcciones en madera de dos plantas que formaban parte de las *granjas*. Servían de almacén a ras de suelo y de dormitorios de invitados en la parte superior, sobre todo en verano. En Finlandia se conservan habitáculos con esta organización volumétrica y espacial. Algunos se utilizaban sólo de graneros y establos, como los conservados en la zona de Uusimaa: el de Vihti (1772) y el de Pusula (1797). Otros formaban parte del conjunto residencial de las *granjas*, con una parte inferior de almacenamiento y una parte superior habitable, como la Kursi en Kuortane, al sur de Ostrobothnia (1825), la Niemelä, en Konginkangas, en el centro del país (1786), o la Selkämä, en Pieksämäki, al sur de Savo (1842).
En Noruega también se conservan ejemplos de estas construcciones rurales de madera, datadas entre los siglos XIII y XVIII. A pesar de ser muy similares a las anteriores, se denominan *loft-cottage* y se consideran viviendas tipo *cottage* en los que las buhardillas se condicionan con una chimenea, mientras que el zócalo, de dimensiones más reducidas, se utiliza de almacén. En la zona sur se encuentran ejemplos en Telemark y Numedal, donde algunos se empiezan a separar del terreno, mediante pórticos de madera o con muros de piedra. Se conserva la distinción entre las dos plantas, pero la parte de madera se va distanciando del terreno. La madera se acaba pudriendo al estar en contacto permanente con el terreno; por lo tanto, es lógico que se sustituyan los entablados por un basamento pétreo. El basamento masivo no sólo sirve constructivamente para aislar la vivienda del terreno, sino que se convierte en una sala para almacenar herramientas, frutos o animales. Así, las dos partes que forman la casa, con uso, sección y medida diferentes, también se distinguen por el material. En Dinamarca hay construcciones con un zócalo sobre el que se deposita un esqueleto de madera, como el *cottage* Weaver en Tystrup, en el centro-oeste de Sjælland, o las *casas largas* Bornholmsk byggeskik de la isla de Bornholm.
Se establece una relación entre las construcciones rurales con dos partes diferenciadas, tanto constructiva, estructural y, finalmente, formal. Las *casas largas*, los graneros, las *granjas escandinavas* o los pabellones modernos responden a un mismo arquetipo. La tradición constructiva nórdica, y en concreto la danesa, influye en los pabellones de Jacobsen, que forjan un escalón más en la cadena evolutiva doméstica. Frente a los pabellones tradicionales y contemporáneos, se persigue el encaje en el lugar, un recorrido que proporcione privacidad (con delante y detrás) y la apertura al paisaje. No propone una transparencia total en las cuatro orientaciones, sino que prioriza la intimidad y la privacidad ante conceptos de homogeneización e igualdad habituales en la modernidad ortodoxa.

CAPÍTOL 4. RECAPITULACIÓ

LA DOMESTICITAT EN L'OBRA DE JACOBSEN

Asplund i Jacobsen: la construcció de l'espai domèstic
Aalto i Utzon: la construcció de l'espai públic
Jacobsen i Aalto: un concurs

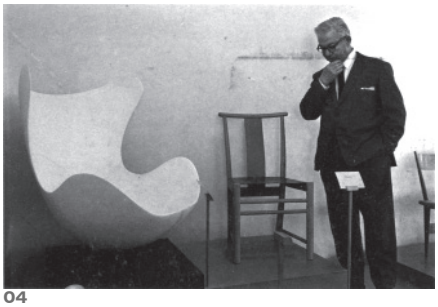
EL PATI I EL PAVELLÓ A L'ARQUITECTURA MODERNA

Jacobsen i Mies: recintes i pati
Jacobsen i Breuer: porxos i pavellons

01

02

03



04

PORTADA: Aquarel·la que pinta Jacobsen des de la casa de Gudmindrup (*Atlas Arne Jacobsens akvareller*, 2002). **01.** Jacobsen al Catherine & Merton College, Oxford, l'any 1964 (*Arne Jacobsen*, Thau, Vindum, 1998). **02.** Pintant aquarel·les, cap 1954 (*Arkitekten Arne Jacobsen*, Pedersen, 1954). **03.** Fotografiant les seves plantes, l'any 1960 (*Absolutely modern*, 2002). **04.** Admirant el seu mobiliari, l'any 1968 (*Absolutely modern*, 2002).

LA DOMESTICITAT EN L'OBRA DE JACOBSEN

> Arne Jacobsen encarnava l'ideal d'arquitecte danès: un projectista que controla i dóna forma a l'entorn físic en tot l'espectre de l'escala, el detall, els mobles, l'edifici i el jardí. Potser Arne Jacobsen fou l'últim arquitecte universal que pintà aquarel·les i construí edificis. [1]

A Jacobsen se l'ha definit com a un arquitecte que controla l'entorn físic fins a l'últim detall: des de la volumetria general de l'edifici, a la zonificació de la vegetació dels jardins, fins al disseny dels objectes. Cada aproximació té la seva importància, no es menysprea cap de les escales de treball, cada una mereix una atenció especial. En part, aquesta manera de treballar és la seva insígnia, ja que entén l'arquitectura com una recerca contínua de la precisió. Aplica la lògica a l'hora de projectar edificis, dissenyar mobles, estampar teixits, dibuixar aquarel·les, prendre fotografies i planificar el jardí. L'arquitectura és el marc general on desenvolupa totes aquestes tasques. Com ell mateix diu, "l'arquitectura d'alguna manera s'ho empassa tot, s'ha convertit en tota la vida".[2] **(01-04)**

L'educació que rep pot explicar aquesta manera d'entendre l'arquitectura com un art global. Primer va a l'escola secundària (*realskole*), després quatre anys a l'Escola Tècnica d'Ahlefeldsgade de Copenhaguen (Københavns Tekniske Skole; Copenhagen Technical College), on fa un curs de construcció[3] i als estius fa de manobre. El 1924 obté el títol de l'Escola Tècnica de Construcció de Copenhaguen i comença els estudis a l'Escola d'Arquitectura de la Reial Acadèmia de Belles Arts (Det Kongelige Danske Kunstakademi, Kunstakademiets Arkitektskole; Royal Danish Academy of Fine Arts, School of Architecture) fins al 1927.

A l'escola on va fins als onze anys mostra molt aviat la seva facilitat pel dibuix i la pintura. El seu màxim desig és convertir-se en pintor, però, en comptes d'això, estudia per ser arquitecte i deixa en un segon terme la pintura. El seu pare, un home de negocis, el convenç per l'arquitectura perquè pugui obtenir els ingressos segurs d'una professió convencional i els seus amics Mogens i Fleming Lassen l'acaben de persuadir. Això es transmet en la seva obra i en l'opinió de la crítica, que el bateja com un arquitecte, dissenyador d'objectes, pintor d'aquarel·les i estampador de teles de roba. Però, què és en primer lloc? De ben petit dibuixa i pinta, després, a la carrera, s'interessa pel disseny del mobiliari i d'objectes i per projectar edificis. Qualsevol de les facetes anirà relacionada amb el disseny, amb l'observació de la realitat i amb la creativitat.

El primer objecte que dissenya és una cadira, dos anys abans d'acabar els estudis, el 1925. La cadira s'exposa al pavelló danès de l'Exposició Internacional de París i obté la medalla de plata; pavelló projectat per Fisker amb aquarel·les de Jacobsen. **(05)** Aquell mateix any, Jacobsen fa un viatge d'estudis per França i Itàlia amb el professor Kay Gottlob de l'Acadèmia. L'objectiu del viatge és mesurar i observar espais i edificis rellevants. Una vegada a París, visiten l'exposició amb el pavelló danès i el de l'Esprit Nouveau de Le Corbusier. Aquell viatge suposa tant una presa de contacte amb els grans referents de l'arquitectura, com l'apropament als corrents més avantguardistes presents a París.

1. LUND, Nils-Ole. "Arne Jacobsen". *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, abril-juny 1983, número 157, pàgina 69.

2. NINKA. "Las nuevas ideas son siempre criticadas". A: *Arne Jacobsen*. Madrid: MOPT, Dirección General para la Vivienda y Arquitectura, 1993, pàgina 69. (Traducció de l'autora).

3. En aquella època si no s'havia cursat el batxillerat superior no es podia accedir a l'Escola d'Arquitectura sense haver fet abans un curs a l'Escola Tècnica. Per això, Jacobsen fa un curs de construcció i edificació, que l'ajuda a tenir un gran domini a l'obra.

LA DOMESTICIDAD EN LA OBRA DE JACOBSEN

Arne Jacobsen encarnaba el ideal de arquitecto danés: un proyectista que controla y da forma al entorno físico en todo el espectro de la escala, el detalle, los muebles, el edificio y el jardín. Quizás Arne Jacobsen fue el último arquitecto universal que pintó acuarelas y construyó edificios.

Se ha definido a Jacobsen como un arquitecto que controla el entorno físico hasta el último detalle: desde la volumetría general del edificio, a la zonificación de la vegetación del jardín, hasta el diseño de objetos. Cada aproximación tiene su importancia, no desprecia ninguna de las escalas de trabajo, cada una merece una atención especial. En parte, esta manera de trabajar es su insignia, puesto que entiende la arquitectura como una búsqueda continua de la precisión. Aplica la lógica al proyectar edificios, diseñar muebles, estampar tejidos, dibujar acuarelas, tomar fotografías y planificar jardines. La arquitectura es el marco general donde desarrolla todas sus tareas. Cómo él mismo dice, "la arquitectura de algún modo se traga todo, se ha convertido en toda la vida".

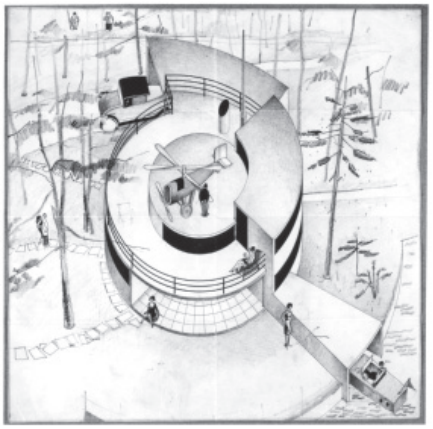
La educación que recibe puede explicar esta manera de entender la arquitectura como un arte global. Primero va a la escuela secundaria (*realskole*), después cuatro años a la Escuela Técnica de Ahlefeldsgade de Copenhague (Københavns Tekniske Skole), donde hace un curso de construcción y en verano de peón. En 1924 obtiene el título en la Escuela Técnica de Construcción de Copenhague y empieza los estudios en la Escuela de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes (Det Kongelige Danske Kunstakademi, Kunstakademiets Arkitektskole) hasta 1927.

En la escuela donde va hasta los once años muestra su facilidad por el dibujo y la pintura. Su deseo es convertirse en pintor, pero, estudia para ser arquitecto y deja en un segundo plano la pintura. Su padre, un hombre de negocios, le convence por la arquitectura para que pueda obtener los ingresos seguros de una profesión convencional y sus amigos Mogens y Fleming Lassen le acaban de persuadir. Esto se transmite en su obra y la crítica le bautiza como un arquitecto, diseñador de objetos, pintor de acuarelas y estampador de telas de ropa. Pero, ¿qué es en primer lugar? De muy pequeño dibuja y pinta, después, en la carrera, se interesa por el diseño del mobiliario y de objetos y por proyectar edificios. Cualquiera de las facetas irá relacionada con el diseño, con la observación de la realidad y con la creatividad.

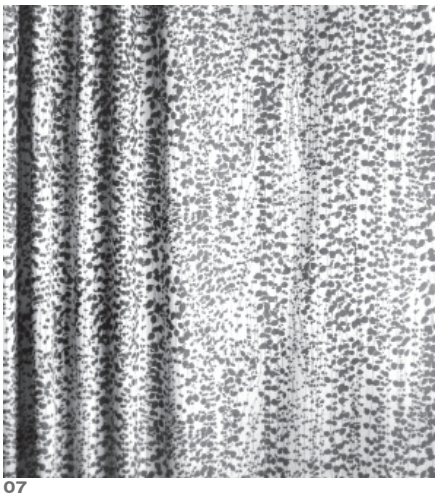
El primer objeto que diseña es una silla, dos años antes de acabar los estudios, en 1925. La silla se expone en el pabellón danés de la Exposición Internacional de París y obtiene la medalla de plata; pabellón proyectado por Fisker con acuarelas de Jacobsen. Aquel mismo año, Jacobsen hace un viaje de estudios por Francia e Italia con el profesor Kay Gottlob de la Academia. El objetivo del viaje es medir y observar espacios y edificios relevantes. Una vez en París, visitan la exposición con el pabellón danés y el del Esprit Nouveau de Le Corbusier. Aquel viaje supone tanto una toma de contacto con los grandes referentes de la arquitectura, como el acercamiento a las corrientes más vanguardistas presentes en París.

A principios del siglo xx, es una práctica habitual que el arquitecto proyecte los muebles de la casa en el mismo

05



06



07

05. Primera cadira dissenyada per Jacobsen l'any 1925, anomenada "Classe mitja", per la que va obtenir la medalla de plata a l'Exposició Internacional de París (*Arne Jacobsen*, Thau, Vindum, 1997). **06.** Proposta d'Arne Jacobsen i Fleming Lassen guanyadora del concurs per la casa del futur, organitzat per l'associació d'arquitectes per a l'exposició de Construcció i Habitatge al Fòrum de Copenhaguen l'any 1929 (*Danmarks Kunstbibliotek*). **07.** Mostra d'un dels seus dissenys tèxtils "Ranke" (*Danmarks Kunstbibliotek*).

A principis del segle xx, és una pràctica habitual que l'arquitecte projecti els mobles de la casa en el mateix encàrrec. Jacobsen va més enllà del disseny del mobiliari i arriba al de tots els elements de la casa. Fins i tot, a la casa del futur, feta per a l'exposició de 1929, s'atreveix, amb Fleming Lassen, a dissenyar no només el mobiliari sinó l'helicòpter i la barca que permeten arribar a la moderna i sofisticada casa. **(06)** L'esperit amb què concep els edificis inclou tots els elements com si fossin un de sol. En les seves primeres obres es veu aquest fenomen de configuració de l'espai a partir del disseny de cada centímetre quadrat. Els primers encàrrecs són cases per a amics, familiars i coneguts, o cases per experimentar en concursos. En aquestes cases dissenya una part del mobiliari: safates de fusta, poms de porta, llums, tauletes auxiliars, mobles per a la ràdio, cadires, tamborets, sofàs, etc. Són objectes dissenyats en exclusiva per a cada projecte, tot i que l'èxit fa que molts s'acabin produint en sèrie.

Durant l'exili de Jacobsen a Suècia, a causa de l'ocupació nazi de Copenhaguen, entre 1943 i 1945, no es pot dedicar exclusivament a l'arquitectura. Juntament amb la seva segona dona, Jonna Jacobsen, estilista de teixits, fan impressions tèxtils per a la Nordiska Kompagniet a Nyköping, i es converteixen en tot un rècord de vendes de roba per a cortines i paper de paret. Ell sempre pinta amb motius de la flora danesa, boscos caducs, paisatges frondosos, escenaris de sèquies i costes, com demostren molts dels dibuixos que trasllada als teixits. Aquesta faceta apareix llavors però la manté, potser sense els figuratius motius florals que es converteixen en abstractes i geomètrics. **(07)**

Totes aquestes facetes artístiques fan que l'arquitectura de Jacobsen no es mogui només per criteris intel·lectuals; la raó es combina amb la intuïció, la visualitat i les sensacions. És com un artesà que fabrica les obres amb les seves pròpies mans. Literalment, Jacobsen planta ell mateix les flors al seu jardí de la casa Søholm I i modela amb les seves pròpies mans el prototipus de plàstic de la cadira *tres dimensions* (model que no es fabrica mai). Com que domina l'artesania, és capaç de treballar a l'escala dels detalls i els elements decoratius, però també a l'escala global de l'edifici.

Aconsegueix arribar a concretar diversos models arquitectònics a partir de la seva intuïció i el seu treball, més que no pas per l'estudi i l'erudició. La recerca de l'objectivitat la troba a través de paràmetres racionals i intenta no estar subjecte ni a cap estil, ni a cap moda, ni a cap època, tot i que la seva obra es troba dins un llenguatge modern. Més aviat està condicionat pel lloc, el clima, les vistes, l'orientació, els vents, l'accés, etc.; per tot allò en què es fonamenta l'arquitectura tradicional sense arquitectes. Jacobsen forma part dels arquitectes que treballen únicament amb els valors concrets i objectius: *sachlich*.[4] Per a ell, la bellesa i la utilitat són dues realitats igual de vàlides, que combina amb l'experiència i un treball continu per aconseguir que l'art quotidià arribi a ser un art universal.

De la seva mateixa generació són Marcel Breuer, Richard Neutra, José Antonio Coderch i Alejandro de la Sota. Tots comparteixen una mateixa manera d'aproximar-se a l'obra, basada en el caràcter impersonal, racional i objectiu de les formes. Aquesta generació està formada, bàsicament, per gent d'ofici sense un cos teòric contundent, potser amb l'excepció de Breuer. La seva concepció del lloc, l'ús i la construcció es barregen sense cap pretensió propagandística i intenten que la seva arquitectura s'adapti sense provocar gaire ressò.

4. Concepte alemany que es refereix al que és genuí, objectiu i funcional.

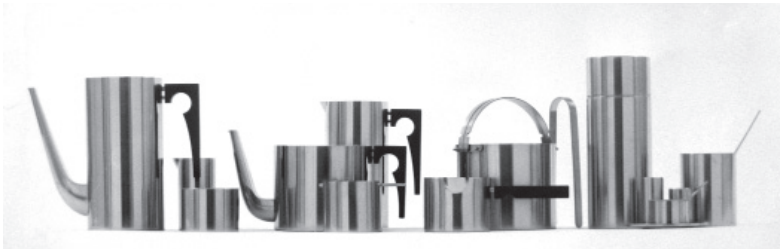
encargo. Jacobsen va más allá del diseño del mobiliario y llega al de todos los elementos de la casa. Incluso, en la casa del futuro, hecho para la exposición de 1929, se atreve, con Fleming Lassen, a diseñar no sólo el mobiliario sino el helicóptero y la barca que permiten llegar a la moderna y sofisticada casa. El espíritu con que concibe los edificios incluye todos los elementos como si fueran uno sólo. En sus primeras obras se ve este fenómeno de configuración del espacio a partir del diseño de cada centímetro cuadrado. Los primeros encargos son casas para amigos, familiares y conocidos, o casas para experimentar en concursos. En ellas diseña el mobiliario: bandejas de madera, pomos de puerta, luces, mesitas auxiliares, muebles para la radio, sillas, taburetes, sofás, etc. Son objetos diseñados en exclusiva para cada proyecto, a pesar de que el éxito hace que muchos se produzcan en serie.

Durante el exilio de Jacobsen en Suecia, debido a la ocupación nazi de Copenhague, entre 1943 y 1945, no se dedica exclusivamente a la arquitectura. Junto con su segunda mujer, Jonna Jacobsen, estilista de tejidos, hacen impresiones textiles para la Nordiska Kompagniet en Nyköping, y se convierten en un récord de ventas de ropa para cortinas y papel de pared. Él siempre pinta con motivos de la flora danesa, bosques caducos, paisajes frondosos, escenarios de acequias y costas, como demuestran muchos de los dibujos que traslada a los tejidos. Esta faceta aparece entonces pero la mantiene, quizás sin los figurativos motivos florales que se convierten en abstractos y geométricos.

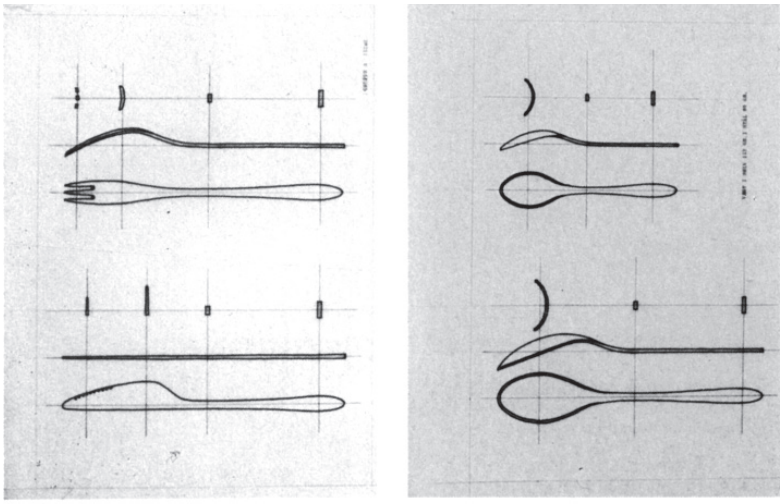
Todas estas facetas artísticas hacen que la arquitectura de Jacobsen no se mueva sólo por criterios intelectuales; la razón se combina con la intuición, la visualidad y las sensaciones. Es como un artesano que fabrica las obras con sus propias manos. Literalmente, Jacobsen planta él mismo las flores en su jardín de la casa Søholm I y modela con sus manos el prototipo de plástico de la silla tres dimensiones (modelo que no se fabrica nunca). Como domina la artesanía, es capaz de trabajar a escala de los detalles y los elementos decorativos, pero también a escala global del edificio.

Consigue concretar varios modelos arquitectónicos a partir de su intuición y su trabajo, más que por el estudio y la erudición. La búsqueda de la objetividad la encuentra a través de parámetros racionales e intenta no estar sujeto ni a ningún estilo, ni a ninguna moda, ni a ninguna época, a pesar de que su obra se encuentra dentro de un lenguaje moderno. Más bien está condicionado por el lugar, el clima, las vistas, la orientación, los vientos, el acceso, etc.; por todo aquello en que se fundamenta la arquitectura tradicional sin arquitectos. Jacobsen forma parte de los arquitectos que trabajan únicamente con los valores concretos y objetivos: *sachlich*. Para él, la belleza y la utilidad son dos realidades igual de válidas, que combina con la experiencia y un trabajo continuo para conseguir que el arte cotidiano llegue a ser un arte universal.

De su misma generación son Marcel Breuer, Richard Neutra, José Antonio Coderch y Alejandro de la Sota. Todos comparten la manera de aproximarse a la obra, basada en el carácter impersonal, racional y objetivo de las formas. Esta generación está formada, básicamente, por gente de oficio sin un cuerpo teórico contundente, quizás con la excepción de Breuer. Su concepción del lugar, el uso y la construcción se



08



09

10

08. Disseny de recipients sèrie "Cylinda" per a la firma Stelton, 1967 (*Danmarks Kunstbibliotek*). **09.** Disseny de la coberteria per a l'Hotel Royal SAS per a la firma A. Michelsen, 1955-1960 (*Arne Jacobsen*, 1989). **10.** Banc Nacional de Copenhaguen, 1961-1978 (*Danmarks Kunstbibliotek*).

> Quan s'ha de solucionar un problema sempre hi ha solucions diferents, normalment moltes solucions, i totes poden, d'una manera o altra, ser pràctiques i funcionals. Però manquen de la solució estètica que l'eleva a arquitectura. Aquí és on rau l'encàrrec artístic: escollir entre totes la millor solució. Desafortunadament, no tinc l'habilitat que de sobte la solució se'm presenti lúcida. No em trobo segur fins que no he confrontat la meva primera solució amb altres solucions.[5]

Així, Jacobsen entén que tot allò amb què es relaciona està subjecte a l'estudi per tal de millorar-ho. Redibuixar, repensar, reconstruir, refer, és la seva manera d'entendre el món. El seu mètode consisteix en la constància i la perseverança fins a trobar la forma idònia, la forma *sachlich*, a la qual dedica una gran part dels esforços i del temps a la fase d'esbós. Henning Larsen, antic col·laborador, recorda com moltes vegades un projecte queda només a la fase inicial, cosa que suposa una catàstrofe econòmica perquè normalment dedica la meitat del seu treball a aquesta primera fase. Larsen explica que Jacobsen no està segur que les idees siguin prou sòlides fins que no les té totalment dibuixades.[6]

> El que és important és veure l'objecte créixer, començar amb un disseny en esbós i veure com el tot i els detalls es converteixen en realitat. [...] És la creativitat en si mateixa, i és igualment excitant tant si es tracta d'una cullereta de te com d'un banc nacional.[7]

En la primera part de la cita, remarca la importància de l'evolució de l'objecte projectat. Tot el material necessari per desenvolupar el projecte, des que és només un esquema fins que s'arriba a construir, ajuda a entendre tot allò que es troba darrere de l'obra. Aquesta insistència en la recerca de la perfecció és la que l'ajuda a trobar l'objectivitat que persegueix. En la segona part de la cita explica que per a ell és el mateix dissenyar "una cullereta de te que un banc nacional". El procés és independent de l'escala, cada encàrrec té unes peculiaritats que s'han d'estudiar per obtenir-ne un bon resultat. La textura, el color, la lluminositat, el material, la forma, el contrast són valors que Jacobsen té en compte, valors que Carl Petersen ja proclama en les seves famoses conferències.[8] **(08-10)**

L'obsessió pel control dels detalls arriba a confondre l'arquitectura amb el disseny, amb l'enginyeria, amb l'ebenisteria, amb la jardineria o amb l'escultura. Aquesta voluntat de dissenyar tot el que conté la casa per aconseguir una *obra d'art total* és herència del *classicisme nòrdic*. El que es busca és el domini de l'arquitectura a través del disseny de les seves parts: com més elements es controlin, més acurat és l'espai resultant. Tot el que té contacte directe amb l'usuari és motiu d'atenció: baranes, graons, poms, passamans, etc. La cadira *formiga* (model 3100) és un exemple de la recerca de calidesa i confort en el disseny, amb un resultat funcional i pràctic. Mentre que l'estructura és metàl·lica, rígida i resistent, el seient en contacte amb el cos és de fusta, s'hi adapta i proporciona calidesa.

Així, Jacobsen, amb la recerca permanent de control i perfecció, pretén recrear escenaris per a la vida quotidiana; pretén generar espais que permetin una intimitat acollidora. La seva voluntat persegueix domesticar l'espai: fer-lo acollidor

5. NINKA. "Las nuevas ideas son siempre criticadas". A: *Arne Jacobsen*. Madrid: MOPT. op. cit., pàgina 71. (Traducció de l'autora).

6. BERNSEN, Jens. "Arne Jacobsen: El diseño es un proceso". A: *Arne Jacobsen*. Madrid: MOPT, 1993. op. cit., pàgina 57.

7. NINKA. "Las nuevas ideas son siempre criticadas". op. cit., pàgina 71. (Traducció de l'autora).

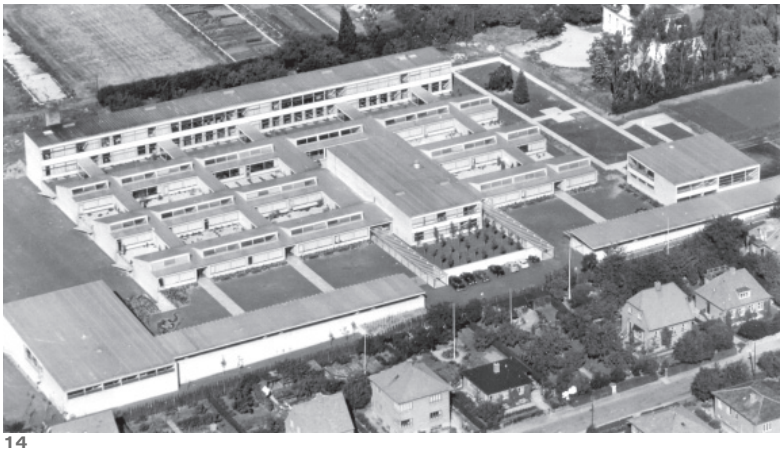
8. "Textures" (1919), "Contrastos" (1920) i "Colors" (1923-24). Les dues primeres es publiquen a *Arkitekten*, els anys 1919 i 1920, i al catàleg *Classicismo Nórdico* traduïdes al castellà. L'última és una conferència que deixa escrita.

mezclan sin pretensión propagandística e intentan que su arquitectura se adapte sin provocar revuelo.
Cuando se tiene que solucionar un problema siempre hay diferentes soluciones normalmente muchas soluciones, y todas pueden, de un modo u otro, ser prácticas y funcionales. Pero carecen de la solución estética que lo eleva a arquitectura, ahí es donde radica el encargo artístico: elegir entre todas la mejor solución. Desafortunadamente, no poseo la habilidad de que de repente la solución se me presente lúcida. No me encuentro seguro hasta haber confrontado mi primera solución con otras soluciones.
Así, Jacobsen entiende que todo aquello con lo que se relaciona está sujeto al estudio para mejorarlo. Redibuixar, repensar, reconstruir, rehacer, es su manera de entender el mundo. Su método consiste en la constancia y la perseverancia hasta encontrar la forma idónea, la forma *sachlich*, a la cual dedica una gran parte de los esfuerzos y del tiempo en la fase de esbozo. Henning Larsen, antiguo colaborador, recuerda como muchas veces un proyecto queda sólo en la fase inicial, cosa que supone una catástrofe económica porque normalmente dedica la mitad de su trabajo a esta primera fase. Larsen explica que Jacobsen no está seguro que las ideas sean basta sólidas hasta que no las tiene totalmente dibujadas.
Lo importante es ver el objeto crecer, comenzar con un diseño en borrador y ver el todo y los detalles convertirse en realidad. [...] Es la creatividad en sí misma, y es igualmente excitante tanto si se trata de una cucharilla de té o un banco nacional.
En la primera parte de la cita, remarca la importancia de la evolución del objeto proyectado. Todo el material necesario para desarrollar el proyecto, desde que es sólo un esquema hasta que se llega a construir, ayuda a entender todo aquello que se encuentra detrás de la obra. Esta insistencia en la búsqueda de la perfección le ayuda a encontrar la objetividad que persigue. En la segunda parte de la cita explica que para él es lo mismo diseñar "una cucharilla de té o un banco nacional". El proceso es independiente de la escala, cada encargo tiene unas peculiaridades que se tienen que estudiar para obtener un buen resultado. La textura, el color, la luminosidad, el material, la forma, el contraste son valores que Jacobsen contempla, valores que Carl Petersen ya proclama en sus famosas conferencias.
La obsesión por el control de los detalles llega a confundir la arquitectura con el diseño, la ingeniería, la ebanistería, la jardinería o la escultura. Esta voluntad de diseñar todo lo que contiene la casa para conseguir una obra de arte total es herencia del *clasicismo nórdico*. Se busca un dominio de la arquitectura a través del diseño de sus partes: cuantos más elementos se controlen, más preciso es el espacio resultante. Todo lo que tiene contacto directo con el usuario es motivo de atención: barandillas, escalones, pomos, pasamanos, etc. La silla *hormiga* (modelo 3100) es un ejemplo de búsqueda de calidez y confort, con un resultado funcional y práctico. Mientras que la estructura es metálica, rígida y resistente, el asiento en contacto con el cuerpo es de madera, se adapta y proporciona calidez.
Así, Jacobsen, con la búsqueda permanente de control y perfección, pretende recrear escenarios para la vida cotidiana; pretende generar espacios que permitan

11

12

13



14

11. Hotel Royal SAS, 1955-1960 (*Arne Jacobsen: Architect & Designer*, 1999). **12.** Ajuntament d'Aarhus, 1937-1942 (*Danmarks Kunstbibliotek*). **13.** Ajuntament de Rødovre, 1952-1956 (*Danmarks Kunstbibliotek*). **14.** Escola Munkegård, 1948-1956 (*Danmarks Kunstbibliotek*).

i accessible. La definició de *domèstic* és "que pertany a la casa".[9] Però Jacobsen va més enllà i aplica el concepte no només a les cases sinó també al conjunt de la seva obra. Es tracta d'una actitud que pren per afrontar qualsevol tipus de projecte i disseny, independentment de l'escala i l'ús. Es pot considerar que l'espai de la sala d'estar de la casa Rüthwen-Jürgensen és domèstic perquè remet a la quotidianitat, de la mateixa manera que el vestíbul de l'Ajuntament d'Aarhus, la butaca model *ou* i la cadira *formiga*.

Es podria dir, doncs, que l'obra de Jacobsen es caracteritza pel fet que és domèstica per sobre de monumental. Això també inclou l'obra pública, tot i que podria semblar contradictori. Sovint, les seves edificacions i equipaments públics parteixen de formes geomètriques elementals (com ara l'Ajuntament de Rødovre, les oficines Jespersen o l'Hotel Royal SAS), que sotmet a diverses operacions per disminuir-ne el caràcter rotund —articulacions de volums, fragmentacions, macles, etc. Aquestes operacions pretenen dotar l'edifici de l'escala adient en relació amb la seva situació dins de la ciutat i evitar que s'imposi al context, si no cal. A partir de formes prismàtiques pures, aconsegueix una representativitat a escala urbana que fuig de l'extravagància i la retòrica. **(11-13)**

Si una de les finalitats de la casa és crear un espai propi d'intimitat, comoditat i arrelament, els equipaments de Jacobsen tenen en compte aquests aspectes. La seva voluntat és crear espais en els quals els usuaris se sentin còmodes. **(14)** La sentència de Carles Martí pren sentit: "Jacobsen se cenyeix a allò que és immanent: la seva recerca s'orienta cap a la construcció dels escenaris de la vida quotidiana a través de dispositius formals que delaten el seu esperit reposat i un tarannà jovial."[10]

La casa és el resum de la seva actitud davant l'arquitectura. En Jacobsen tot té a veure amb la domesticitat, amb el control de les sensacions de les persones dins els espais del projecte: la llum, l'aire, el tacte, els colors, les textures, etc. Perquè els paràmetres importants són els que influeixen en les sensacions dels usuaris. És en aquest sentit que els seus edificis públics recullen l'experiència obtinguda en els projectes de cases unifamiliars.

> Viatjar a Jacobsen és viatjar a l'essència de l'arquitectura. És viatjar cap a aquell punt en què l'arquitectura s'ha tornat mínima i natural, amb un altre sentit de la dimensió. Aquest punt en què l'arquitectura, al contrari del que és habitual, s'ha tornat amable, s'ha acomodat a nosaltres, ha perdut les majúscules. Ell sap el valor immens que té el que és petit. Sap també com n'és d'important sortir de la posició privilegiada de l'autor, de no ser-hi, de no fer-se notar. Coneix la generositat que és necessària; la necessitat que cada dia és més urgent. [...] El viatge a Jacobsen és un passeig pel delit físic de l'arquitectura, per la importància de tocar, d'acariciar, de sentir... en aquell viatge les visites a les seves obres eren un continu asseure's i xerrar, un continu acomodar-se i compartir, un viure prolongadament, en definitiva. Les visites als edificis que va pensar i construir són un continu ser a casa, com si sempre hi haguéssim estat, com si poguéssim ser-hi ja per sempre. Hi ha aquella gran normalitat, aquella familiaritat instantània que ens hi fa sentir bé.[11]

9. La paraula *domèstic* prové del llatí domesticus amb el significat "de la casa", derivat de la paraula *domus*, 'casa', segons el diccionari etimològic Joan Coromines.

10. MARTÍ, Carles. "Arne Jacobsen: arquitectura de lo inmanente". A: *La cimbra y el arco*. op. cit., pàgina 113. (Traducció de l'autora).

11. GARCÍA-SOLERA, Javier. "Viajar a Jacobsen". A: SOLAGUREN-BEASCOA, Félix. *Arne Jacobsen: La gran lección nórdica*. Cádiz: Arquitectos de Cádiz, 2003, pàgines 99-101. (Traducció de l'autora).

una intimidad acogedora. Su voluntad persigue domesticar el espacio: hacerlo acogedor y accesible. La definición de *doméstico* es "que pertenece a la casa". Pero Jacobsen va más allá y aplica el concepto no sólo a las casas sino al conjunto de su obra. Es la actitud de afrontar cualquier tipo de proyecto y diseño independientemente de su escala y uso. Se puede considerar que el espacio de la sala de estar de la casa Rüthwen-Jürgensen es doméstico porque remite a lo cotidiano, igual que el vestíbulo del Ayuntamiento de Aarhus, la butaca *huevo* y la silla *hormiga*.

Se podría decir, pues, que la obra de Jacobsen se caracteriza por ser doméstica antes que monumental. Esto también incluye la obra pública, a pesar de parecer contradictorio. A menudo, sus edificaciones y equipamientos públicos parten de formas geométricas elementales (como el Ayuntamiento de Rødovre, las oficinas Jespersen o el Hotel Royal SAS), que somete a varias operaciones para disminuir su rotundidad -articulaciones de volúmenes, fragmentaciones, maclas, etc. Estas operaciones pretenden dotar al edificio de la escala adecuada en relación a su situación dentro la ciudad y evitar que se imponga al contexto, si no es necesario. A partir de formas prismáticas puras, consigue una representatividad a escala urbana que huye de la extravagancia y retórica.

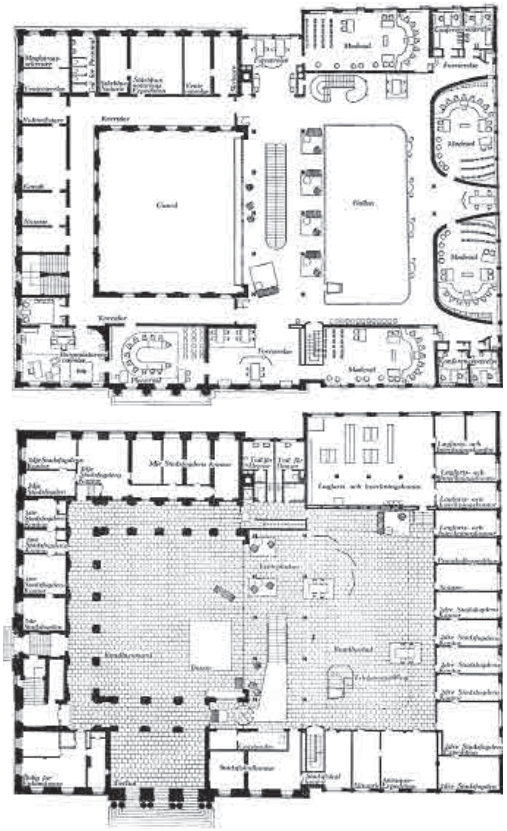
Si una de las finalidades de la casa es crear un espacio propio de intimidad, comodidad y arraigo, los equipamientos de Jacobsen tienen en cuenta estos aspectos. Su voluntad es crear espacios en los cuales los usuarios se sientan cómodos. La sentencia de Carles Martí toma sentido: "Jacobsen se ciñe a lo inmanente: su búsqueda se orienta hacia la construcción de los escenarios de la vida cotidiana a través de dispositivos formales que delatan un espíritu reposado y un talante jovial."

La casa es el resumen de su actitud ante la arquitectura. En Jacobsen todo tiene que ver con la domesticidad, con el control de las sensaciones de las personas dentro de los espacios del proyecto: la luz, el aire, el tacto, los colores, las texturas, etc. Porque los parámetros importantes son los que influyen en las sensaciones de los usuarios. Es en este sentido que sus edificios públicos recogen la experiencia obtenida en los proyectos de casas unifamiliares.

Viajar a Jacobsen es viajar a lo esencial de la arquitectura. Es viajar hacia ese punto en que ésta se ha vuelto mínima y natural, con otro sentido de la dimensión. Este punto en que la arquitectura, al contrario de lo usual, se ha vuelto amable, se ha acomodado a nosotros, ha perdido las mayúsculas. Él sabe el valor inmenso de lo pequeño. Sabe también de la importancia de salirse del lugar privilegiado del autor, de no estar ahí, de no hacerse notar. Sabe de esa generosidad tan necesaria; de esa necesidad cada día más urgente. [...] El viaje a Jacobsen es un paseo por el deleite físico de la arquitectura, por la importancia del tocar, del rozar, del sentir... en aquel viaje las visitas a sus obras eran un continuo sentarse y charlar, un continuado acomodarse y compartir, un prolongado vivir en definitiva. Son, las visitas a los edificios pensados y construidos por él, un continuo estar en casa, como si siempre hubiéramos estado allí, como si pudiéramos estar allí ya para siempre. Hay en ellos esa grata normalidad, esa familiaridad instantánea que nos hace sentirnos bien.

15

16



17

15. Vista des de l'accés a la planta primera dels Jutjats de Göteborg, d'Erik Gunnar Asplund, 1913-1937 (Estiu 2004, autora). **16.** Hall interior dels Jutjats (*La arquitectura de Gunnar Asplund*, 2002). **17.** Planta baixa i primera de l'Ajuntament de Göteborg i l'ampliació (*Arkitekten*, Maanedshæfte, 1939).

Asplund i Jacobsen: la construcció de l'espai domèstic

Aquesta construcció contínua de l'espai domèstic de Jacobsen parteix del seu mestre Erik Gunnar Asplund. En la seva arquitectura, Asplund evoca les emocions humanes[12] i impregna de domesticitat els espais. Jacobsen, com també molts altres col·legues nòrdics contemporanis, el reconeix com a model i font d'inspiració. L'amistat entre ells comença per l'admiració de l'estudiant vers el mestre disset anys més gran. El visita a Suècia amb freqüència per veure els seus projectes, fins al 1940, quan mor. L'influeix en la concepció de la coherència global de l'obra i en el control de les sensacions. En la conferència "Art i Tecnologia" que fa el 1936, Asplund dóna la seva visió de l'art:

> La idea que només el que s'ha dissenyat, el que és aprehès visualment, pot ser art és un criteri massa estret. Per a nosaltres, tot allò que es pugui captar amb els altres sentits a través de tota la nostra consciència humana i tingui la capacitat de transmetre sentiments de desig, plaer o profunda emoció també pot ser art.[13]

Moltes vegades s'han comparat les obres de Jacobsen amb les d'Asplund. L'Ajuntament de Søllerød i el d'Aarhus, per exemple, són obres paradigmàtiques on l'elecció de materials, els detalls i el mobiliari constitueixen un tot. Però, al mateix temps, contenen una harmonia intemporal, inspirada en l'ampliació de l'Ajuntament de Göteborg. L'ampliació és un exemple clar d'espai domèstic en un edifici d'una marcada dimensió pública i urbana. José Manuel López-Peláez defineix l'edifici com una *casa pública*, on l'espai principal no és tant el vestíbul als jutjats com la sala d'estar de qualsevol casa. Asplund crea un paisatge familiar a través de les estores, cortines, materials i mobles que ell mateix dissenya. Tot perquè qui entri es trobi en una sala d'estar que, com diu el mateix Asplund, "transmeti tranquil·litat a la persona que serà jutjada".[14] **(15-17)**

> Si per a Asplund l'arquitectura és sempre la casa, en aquest interior aconsegueix crear un espai ple de matisos perquè entén l'acció humana com a material bàsic que inspira la creació d'una multiplicitat d'objectes i llocs. D'aquesta manera, el vestíbul de l'ampliació completa la seva condició de sala d'estar amb el tractament dels diferents instruments que Asplund utilitza: llum, mobiliari, vegetació, cortines i estores.[15]

La proposta, madurada durant vint-i-cinc anys, està condicionada per la presència de l'antic edifici de l'Ajuntament, al qual s'afegeix amb naturalitat. Es manté l'entrada principal inicial per l'antic Ajuntament, que potencia la relació entre la plaça i el pati interior. Aquest pati es conserva amb les tres façanes de l'Ajuntament i s'hi afegeix la quarta, que ja forma part de l'ampliació dels jutjats. De caràcter transparent, és l'element que aconsegueix unir els dos espais principals de la proposta: el pati existent de l'antic Ajuntament i el nou vestíbul dels jutjats. Existeix, llavors, una dualitat de centralitats: pati i *hall*, exterior i interior, descobert i cobert, públic i privat. L'espai del pati manté el mateix caràcter d'*impluvium* que ja tenia, mentre que el nou vestíbul, cobert per una lluerna, posseeix el caràcter acollidor d'un interior. **(18-19)**

12. HARLANG, Christoffer. *Espacios nórdicos: Nordic spaces*. op. cit., pàgina 175.

13. BRAVO, Luís. "La morada del hombre bajo las estrellas: un paseo por la arquitectura de Gunnar Asplund". *2C Construcción de la ciudad*, novembre 1981, número 19, pàgina 60. (Traducció de l'autora).

14. LÓPEZ PELÁEZ, José Manuel. *Erik Gunnar Asplund: 1885-1940*. Madrid: Dirección General para la Vivienda y Arquitectura, Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo (MOPU), 1987, pàgina 31. (Traducció de l'autora).

15. LÓPEZ-PELÁEZ, José Manuel. *La arquitectura de Gunnar Asplund*. Barcelona: Fundación Caja de arquitectos, Colección Arquíthesis, número 11, 2002, pàgina 176. (Traducció de l'autora).

Asplund y Jacobsen: la construcción del espacio doméstico

Esta construcción continua del espacio doméstico de Jacobsen parte de su maestro Erik Gunnar Asplund. En su arquitectura, Asplund evoca las emociones humanas e impregna de domesticidad los espacios. Jacobsen, como otros muchos colegas nórdicos contemporáneos, le reconoce como modelo y fuente de inspiración. La amistad entre ellos empieza por la admiración del estudiante al maestro diecisiete años mayor. Le visita a Suecia con frecuencia para ver sus proyectos, hasta 1940, cuando muere. Le influye en la concepción de la coherencia global de la obra y en el control de las sensaciones. En la conferencia "Arte y Tecnología" de 1936, Asplund da su visión del arte:

La idea de que tan solo lo diseñado, lo que es aprehendido visualmente, puede ser arte, es un criterio demasiado estrecho. Para nosotros, todo aquello que pueda ser captado por nuestros otros sentidos a través de toda nuestra conciencia humana y tenga la capacidad de transmitir sentimientos de deseo, placer o profunda emoción, puede ser también arte.

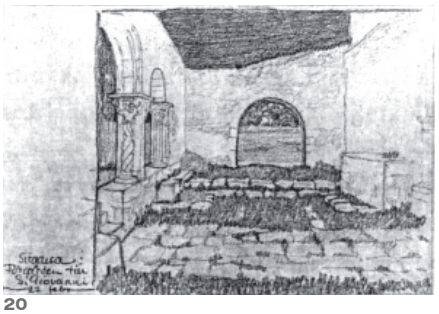
Muchas veces se han comparado las obras de Jacobsen con las de Asplund. El Ayuntamiento de Søllerød y el de Aarhus, por ejemplo, son obras paradigmáticas donde la elección de materiales, los detalles y el mobiliario constituyen un todo. Pero, al mismo tiempo, contienen una armonía intemporal, inspirada en la ampliación del Ayuntamiento de Göteborg. La ampliación es un ejemplo claro de espacio doméstico en un edificio de una marcada dimensión pública y urbana. José Manuel López-Peláez define el edificio como una casa pública, donde el espacio principal no es tanto el vestíbulo a los juzgados como la sala de estar de cualquier casa. Asplund crea un paisaje familiar a través de las alfombras, cortinas, materiales y muebles que diseña. Todo porque quien entre se encuentre en una sala de estar que, como dice Asplund, "transmita tranquilidad a la persona que será juzgada".

Si para Asplund la arquitectura es siempre casa, en este interior consigue crear un espacio pleno de matices diversos al entender la acción humana como material básico que inspira la creación de una multiplicidad de objetos y lugares. De esta forma el vestíbulo de la ampliación completa su condición de sala de estar con el tratamiento de los diferentes instrumentos que Asplund utiliza: luz, mobiliario, vegetación, cortinas y alfombras.

La propuesta, madurada durante veinticinco años, está condicionada por la presencia del antiguo edificio del Ayuntamiento, al cual se añade con naturalidad. Se mantiene la entrada principal inicial por el antiguo Ayuntamiento, que potencia la relación entre la plaza y el patio interior. Este patio se conserva con las tres fachadas del Ayuntamiento y se añade la cuarta, que ya forma parte de la ampliación de los juzgados. De carácter transparente, es el elemento que consigue unir los dos espacios principales de la propuesta: el patio existente del antiguo Ayuntamiento y el nuevo vestíbulo de los juzgados. Existe, entonces, una dualidad de centralidades: patio y *hall*, exterior e interior, descubierto y cubierto, público y privado. El espacio del patio mantiene el mismo carácter de *impluvium* que ya tenía, mientras que el nuevo vestíbulo, cubierto por un lucernario, posee el carácter acogedor de un interior.

18

19



20

21

22

18. Pati de l'Ajuntament de Göteborg (*La arquitectura de Gunnar Asplund*, 2002). **19.** Hall interior de l'ampliació (Estiu 2004, autora). **20.** Croquis d'un pati de Sant Giovanni a Siracussa dibuixat per Asplund, 22 de febrer de 1913 (*Erik Gunnar Asplund: Escritos 1906/1940. Cuaderno de viaje 1913*, 2002). **21.** Fotografia d'una casa de Pompeia feta per Asplund, 19 de març de 1913 (*Erik Gunnar Asplund: Escritos 1906/1940. Cuaderno de viaje 1913*, 2002). **22.** Vista interior d'una sala de la vil·la de Diomedes a Pompeia dibuixada per Asplund, 20 de març de 1913 (*Erik Gunnar Asplund: Escritos 1906/1940. Cuaderno de viaje 1913*, 2002).

La mateixa tardor de 1913, quan Asplund guanya el concurs de l'ampliació de l'Ajuntament, emprèn el seu gran viatge d'estudis i marxa durant set mesos a Itàlia i Tunísia. No és l'única vegada que visita el sud d'Europa, encara que aquest viatge és significatiu perquè el fa just després del concurs i serà fonamental per a la seva arquitectura posterior. Segurament té el concurs molt present mentre dibuixa els patis pompeians, els claustres, les cúpules de Tunísia o els carrers coberts per voltes.

Al llarg del viatge, Asplund escriu i dibuixa en el seu quadern tot allò que el sorprèn: el paisatge, el mar, l'arquitectura clàssica barrejada amb la popular, etc. **(20-22)** Però l'arquitectura només és una petita part del que descriu, juntament amb la natura, la llum, la gent i la vida. El que mira i descobreix és el que després desenvolupa en la seva obra. La seva fascinació per l'arquitectura antiga, sempre ben disposada en el lloc, i l'admiració per l'arquitectura tradicional, d'escala petita i modesta, són aspectes que apareixen també en els seus projectes. En aquest sentit, dels nombrosos textos es poden extreure alguns comentaris reveladors:

> Des del carrer, una porta immensa condueix directament a un vestíbul ampli. [...] D'aquest, una altra porta igual de gran ens condueix cap al pati, que sovint està rodejat per arcades, com a mínim a la planta baixa; quasi sempre es veu una font al fons del pati. [...] Des de la porta, i a través d'un espai adovellat i obscur, es veu el pati, i la llum llisca per dos dels seus costats… al fons, una escala de dos trams puja i es dibuixa contra l'aire… bella perspectiva del vestíbul obscur [...] al pati posterior amb una font que brolla mansament al fons.[16]

> Definitivament, és una sensació preciosa passar directament des de la porta exterior a aquest pati obert amb el seu estany, *impluvium*, en el centre, i des d'aquí veure el peristil i la seva fila de columnes estucades. El conjunt és encantador i agradable amb totes les habitacions obertes a dos patis, al mateix nivell.[17]

En aquests fragments descriu els espais que es troben a les cases pompeianes, tot i que també sembla que parli del seu projecte d'ampliació. En l'explicació apareix un estany en el centre de l'*impluvium*, un espai tranquil i agradable. Asplund també col·loca un estany en el pati de l'Ajuntament. Un estany evoca quietud, equilibri i repòs. L'atri, propi de les cases pompeianes, el transporta a l'espai principal dels jutjats. Aquest exemple demostra l'obsessió per reproduir espais domèstics en qualsevol tipus d'edificació.

En l'arquitectura d'Asplund tendeix a desaparèixer el que és personal i anecdòtic, i es deixa tot el protagonisme a l'usuari, a l'habitant. La poca voluntat de representativitat és en benefici de l'usuari, ja que l'arquitectura no és la meta sinó la configuració de l'escenari de la vida.[18] La seva arquitectura sempre és casa; abandona o ignora aspectes més simbòlics, més externs, sempre sota la mida de la domesticitat.[19] Per resumir, l'arquitectura d'Asplund és la que envolta la vida, la que acosta l'obra d'art a la vida. Es podria establir que Jacobsen projecta amb les mateixes intencions que Asplund: no ser el protagonista sinó ser capaç de respondre a les necessitats del lloc i l'ús.

16. LÓPEZ-PELÁEZ, José Manuel; MORENO MANSILLA, Luis (ed.). *Erik Gunnar Asplund: Escritos 1906/1940. Cuaderno de viaje 1913*. Madrid: El Croquis Editorial, 2002, pàgina 293. [Palerm, 12 de febrer 1913]. (Traducció de l'autora).

17. LÓPEZ-PELÁEZ, José Manuel; MORENO MANSILLA, Luis (ed.). op. cit., pàgina 325. [Pompeia, 19 de març de 1913]. (Traducció de l'autora).

18. QUETGLAS, Josep. "Gunnar Asplund". *Sin Marca*, 2005, número 2, pàgines 23-28.

19. MONEO, Rafael. "Gunnar Asplund". *Sin Marca*, op. cit., pàgines 32-34.

El mismo otoño de 1913, cuando Asplund gana el concurso de la ampliación del Ayuntamiento, emprende su gran viaje de estudios y marcha durante siete meses a Italia y Túnez. No es la única vez que visita el sur de Europa, aunque este viaje es significativo porque lo hace justo después del concurso y será fundamental en su arquitectura posterior. Seguro que tiene el concurso presente mientras dibuja los patios pompeyanos, los claustros, las cúpulas de Túnez o las calles abovedadas.

A lo largo del viaje, Asplund escribe y dibuja en su cuaderno todo aquello que le sorprende: el paisaje, el mar, la arquitectura clásica mezclada con la popular, etc. Pero la arquitectura sólo es una pequeña parte de lo que describe, junto con la naturaleza, la luz, la gente y la vida. Lo que mira y descubre es lo que después desarrolla en su obra. Su fascinación por la arquitectura antigua, siempre muy colocada en el lugar, y la admiración por la arquitectura tradicional, de escala pequeña y modesta, son aspectos que aparecen también en sus proyectos. En este sentido, de los numerosos textos se pueden extraer algunos comentarios reveladores:

Desde la calle, una puerta inmensa conduce directamente a un vestíbulo amplio. [...] De éste, otra puerta igual de grande nos lleva hacia el patio, que a menudo está rodeado por arquerías, al menos en la planta baja; casi siempre se ve una fuente al fondo del patio. [...] Desde la puerta, y a través de un espacio abovedado y oscuro, se ve el patio, y la luz se desliza por dos de sus lados… Al fondo, una escalera de dos tramos asciende dibujándose contra el aire… Bella perspectiva que pasa del oscuro vestíbulo [...] al patio posterior con una fuente manando [...] al fondo.

Definitivamente, es una hermosa sensación pasar directamente desde la puerta exterior a este patio abierto con su estanque, impluvium, en el centro, y desde ahí ver el peristilo y su fila de columnas estucadas. El conjunto es encantador y agradable, con todas las habitaciones abiertas a dos patios, al mismo nivel.

En estos fragmentos describe los espacios que se encuentran en las casas pompeyanas, a pesar de que también parece que hable de su ampliación. En la explicación aparece un estanque en el centro del *impluvium*, un espacio tranquilo y agradable. Asplund también coloca un estanque en el patio del Ayuntamiento. Un estanque evoca quietud, equilibrio y reposo. El atrio, propio de las casas pompeyanas, le transporta al espacio principal de los juzgados. Este ejemplo demuestra la obsesión para reproducir espacios domésticos en cualquier tipo de edificio.

En la arquitectura de Asplund tiende a desaparecer lo personal y anecdótico, y se deja el protagonismo al habitante. La poca voluntad de representatividad es en beneficio del usuario, puesto que la arquitectura no es la meta sino la configuración del escenario de la vida. Su arquitectura siempre es casa; abandona o ignora aspectos más simbólicos, más externos, siempre bajo la medida de la domesticidad. Para resumir, la arquitectura de Asplund es la que rodea la vida, la que acerca la obra de arte a la vida. Se podría establecer que Jacobsen proyecta con las mismas intenciones que Asplund: no ser el protagonista sino ser capaz de responder a las necesidades del lugar y el uso.

23

24

25

23. Casa pròpia d'Aalto a Muuratsalo, 1953 (Estiu 2004, autora). **24.** Ajuntament de Säynätsalo d'Aalto, 1950-1952 (Estiu 2009, autora). **25.** Ajuntament de Rovaniemi d'Alvar Aalto, 1961-1987 (Estiu 2004, autora).

Aalto i Utzon: la construcció de l'espai públic

Contràriament a la visió domèstica d'Asplund i Jacobsen, hi ha la construcció de l'espai públic d'Alvar Aalto i Jørn Utzon.[20] La parella d'arquitectes mantenen una relació professional curta perquè Utzon treballa un mes i mig al despatx d'Aalto. Comparteixen una mateixa manera d'abordar l'arquitectura des de la seva dimensió social i representativa. De fet, Utzon considera Aalto i Asplund els seus mestres,[21] tot i que agafa múltiples influències al llarg de la seva carrera, del Marroc, Mèxic, Xina, Japó i Estats Units, on treballa una temporada amb Frank Lloyd Wright el 1949.

Si per a Jacobsen la casa és el punt de partida de tota la seva arquitectura, per a Aalto el punt de partida és oposat. La major part de les seves cases unifamiliars no només estan pensades per a l'individu sinó que tenen una dimensió social, que emfatitza els espais col·lectius. Algunes de les seves cases més conegudes, com la seva pròpia a Munkkiniemi (1934-1936 i 1955-1962) i a Muuratsalo (1952-1953), la Kokkonen (1966-1969), la Schildt (1968-1970), la Mairea (1937-1939) i la Carré (1956-1959) són alhora casa i estudi, o casa i pavelló expositiu. Les parts que més s'emfatitzen són les públiques, les de reunió. Per a ell l'edifici públic esdevé la referència a partir de la qual es pot projectar l'arquitectura domèstica, que combina el que és representatiu amb el que és més íntim. **(23)**

> Una de les missions més importants per a l'edifici públic és erigir-se com a exemple per als edificis profans, és a dir, per a l'arquitectura residencial i els projectes d'habitatges.[22]

Per la seva banda, Utzon forma part de la tercera generació d'arquitectes moderns, mentre que Aalto i Jacobsen són de la segona, tal com explica Sigfried Giedion el 1967, en el capítol que apareix en la cinquena edició de *Espacio, tiempo y arquitectura*. La tercera generació està formada pels arquitectes que comencen a treballar a la dècada de 1950 i aporten una transformació sense renunciar a les avantguardes. Segons Giedion, Utzon encapçala aquest grup que té la voluntat d'impulsar la comunitat, d'emfatitzar el pla horitzontal a través de plataformes artificials, de relacionar-se fortament amb el passat desitjant una continuïtat i de mostrar l'expressivitat de l'edificació per davant de la funció.

Un altre tret destacat d'Utzon és la relació entre la seva arquitectura domèstica i la pública, on hi ha una clara separació. Les seves cases són modestes, es mouen en el terreny del que ja és conegut, sense cap altre plantejament que l'adaptació al lloc i a l'usuari (com en la seva pròpia casa a Hellebæk, o les agrupacions Kingo a Helsingør i a Fredensborg), mentre que en l'arquitectura pública busca una dimensió heroica,[23] en la qual es planteja reptes gairebé impossibles. La seva voluntat més gran és dotar els edificis de valors per conciliar-se amb la construcció i el paisatge, amb l'arquitectura vernacular i la clàssica. Segons Giedion, els valors que imprimeix a la seva arquitectura tendeixen a ser

20. Arquitecte danès nascut a Copenhaguen (1918-2008). A l'Escola d'Arquitectura de la seva ciutat va tenir com a professors Kay Fisker i Steen Eiler Rasmussen.

21. FERRER, Jaime J. *Jørn Utzon: Obras y proyectos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2008, pàgina 13.

22. AALTO, Alvar. "Planeamiento urbano y edificios públicos". Conferència pronunciada el 22 d'abril de 1966 en el Congrés d'Arquitectes Finesos, dedicat a la planificació de l'àrea metropolitana d'Hèlsinki. A: SCHILDT, Göran (ed.) *Alvar Aalto: De palabra y por escrito*. Madrid: El Croquis Editorial, 2000, pàgina 295. (Traducció de l'autora).

23. MONEO, Rafael. "Sobre la arquitectura de Jørn Utzon: apuntes cordiales". A: *Jørn Utzon*. Madrid: Centro de Publicaciones, Secretaría General Técnica, Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente, 1995, Serie monografías, pàgines 18-19.

Aalto y Utzon: la construcción del espacio público

Contrariamente a la visión doméstica de Asplund y Jacobsen, hay la construcción del espacio público de Alvar Aalto y Jørn Utzon. La pareja de arquitectas mantienen una relación profesional corta porque Utzon trabaja un mes y medio en el despacho de Aalto. Comparten una misma manera de abordar la arquitectura desde su dimensión social y representativa. De hecho, Utzon considera Aalto y Asplund sus maestros, a pesar de que coge múltiples influencias a lo largo de su carrera, de Marruecos, México, China, Japón y Estados Unidos, donde trabaja una temporada con Frank Lloyd Wright el 1949.

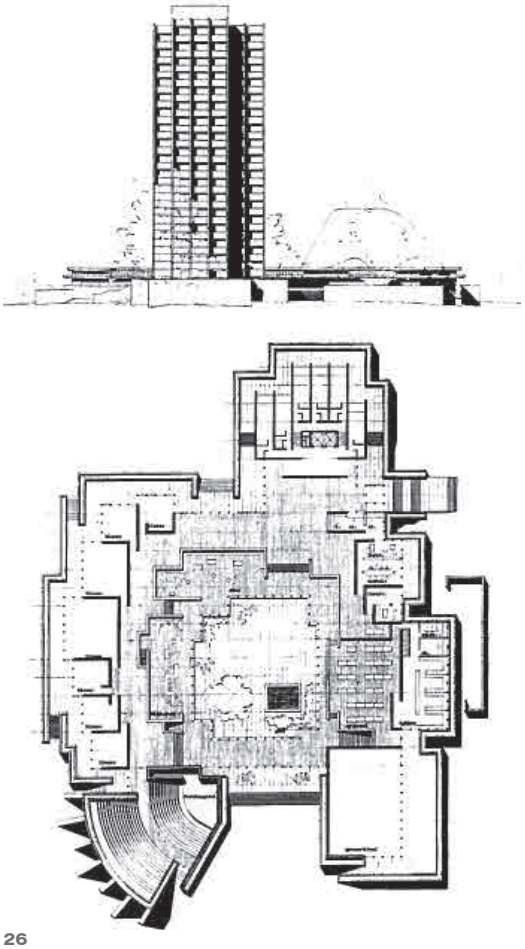
Si para Jacobsen la casa es el punto de partida de toda su arquitectura, para Aalto el punto de partida es opuesto. La mayor parte de sus casas unifamiliares no sólo están pensadas para el individuo sino que tienen una dimensión social, que enfatiza los espacios colectivos. Algunas de sus casas más conocidas, como la suya en Munkkiniemi (1934-1936 y 1955-1962) y en Muuratsalo (1952-1953), la Kokkonen (1966-1969), la Schildt (1968-1970), la Mairea (1937-1939) y la Carré (1956-1959) son a la vez casa y estudio, o casa y pabellón expositivo. Las partes que más se enfatizan son las públicas, las de reunión. Para él el edificio público se convierte en la referencia a partir de la cual proyectar la arquitectura doméstica, que combina lo que es representativo con lo que es más íntimo.

Una de las misiones más importantes de un edificio público es que tiene que servir de ejemplo a los edificios profanos, es decir a la arquitectura residencial y a los proyectos de viviendas.

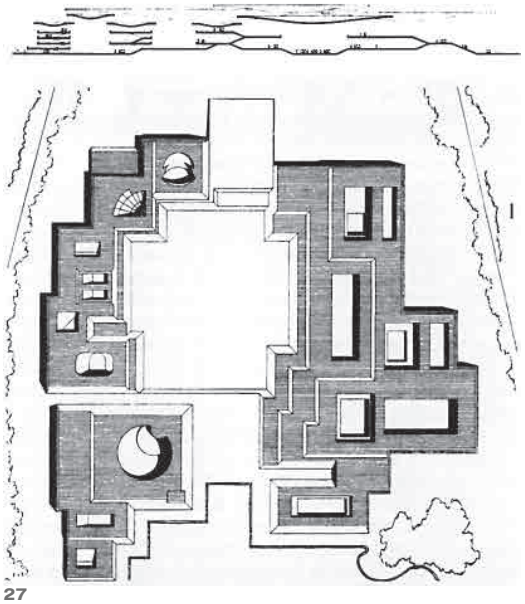
Por su parte, Utzon forma parte de la tercera generación de arquitectos modernos, mientras que Aalto y Jacobsen son de la segunda, tal como explica Sigfried Giedion en 1967, en el capítulo que aparece en la quinta edición de *Espacio, tiempo y arquitectura*. La tercera generación está formada por los arquitectos que empiezan a trabajar en la década de 1950 y aportan una transformación sin renunciar a las vanguardias. Según Giedion, Utzon encabeza este grupo que tiene la voluntad de impulsar la comunidad, de enfatizar el plano horizontal a través de plataformas artificiales, de relacionarse fuertemente con el pasado deseando una continuidad y de mostrar la expresividad de la edificación por encima de la función.

Otra característica destacada de Utzon es la relación entre su arquitectura doméstica y la pública, donde hay una clara separación. Sus casas son modestas, se mueven en el terreno de lo que ya es conocido, sin ningún otro planteamiento que la adaptación al lugar y al usuario (como en su propia casa en Hellebæk, o las agrupaciones Kingo en Helsingør y Fredensborg), mientras que en la arquitectura pública busca una dimensión heroica, en la cual se plantea retos casi imposibles. Su voluntad más grande es dotar a los edificios de valores para conciliarse con la construcción y el paisaje, con la arquitectura vernacular y la clásica. Según Giedion, los valores que imprime en su arquitectura tienden a ser trascendentes, simbólicos, emblemáticos y representativos, e inculcan en la obra sus preocupaciones sociales.

Si queremos estimular nuestra percepción de la arquitectura, debemos comprender que la expresión arquitectónica en cualquier circunstancia está en



26



27

26. Concurs per a l'Institut de Secundària de Højstrup, Helsingør, de Jørn Utzon, 1958 (*Jørn Utzon: Obras y proyectos*, 2006). **27.** Concurs per a l'Exposició Internacional de Copenhaguen, Amager, de Jørn Utzon, 1959 (*Jørn Utzon: Obras y proyectos*, 2006).

transcendents, simbòlics, emblemàtics i representatius, i inculquen en l'obra les seves preocupacions socials.

> Si volem estimular la nostra percepció de l'arquitectura, hem de comprendre que l'expressió arquitectònica en qualsevol circumstància està en sintonia amb l'estructura social.[24]

De manera similar, l'arquitectura d'Aalto està carregada de simbologia i representativitat.[25] Aalto basa l'Ajuntament de Säynätsalo, per exemple, en aquests conceptes. Quan li encarreguen el projecte, Säynätsalo és una petita població finesa d'uns tres mil habitants. Tot i així, construeix un edifici representatiu que encarni els valors de la funció pública.[26] De fet, no només a Säynätsalo sinó que en molts del seus ajuntaments (Seinäjoki i Rovaniemi) utilitza estratègies per remarcar la presència de l'obra. En moltes edificacions col·loca torres, parts eminentment verticals, volums prominents o perfils dentats per donar el contrapunt vertical que esdevé l'element compositiu destacat. **(24-25)**

Així doncs, una de les estratègies formals d'Aalto s'encara amb la representativitat mitjançant la presència d'elements verticals que s'imposen a través de la mida exagerada del perfil. Una altra és la creació de la seqüència perceptiva que condueix fins a l'entrada. Aquest encadenament visual d'espais magnifica i prolonga l'arribada a l'edifici, i crea un recorregut d'accés dilatat en el temps i en l'espai. Aconsegueix que l'edifici agafi més presència a causa de la cessió de l'espai públic previ envers l'edificació.

Utzon també treballa la seqüència d'espais oberts previs a l'entrada de l'edifici, però amb plataformes. L'edificació s'eleva sobre una successió d'estrats horitzontals que formen l'espai públic immediatament previ a l'accés. El recurs d'interposar àmbits intermedis aconsegueix emfatitzar l'edificació. El trànsit cap a l'interior es produeix d'una forma gradual canalitzada a través de plataformes i porxos. Una vegada superada aquesta primera fase del trajecte, apareix una àrea de recolliment formada per un buit espacial i per una distorsió de la planta. La plaça d'accés dóna pas a l'interior, on un conjunt d'elements van apareixent progressivament, formant un ordre seqüencial d'esdeveniments. Els vestíbuls i els corredors continuen mantenint una escala pública, que esdevenen espais col·lectius fonamentals en l'estructura formal de l'edifici.

Un exemple d'aquesta seqüència espacial és el projecte pel concurs de l'institut de secundària a Højstrup, Helsingør, del 1958. Aquest projecte, amb reminiscències aaltianes, parteix d'una plataforma des de la qual es disposa el perímetre de l'edificació per configurar un pati central. La torre d'apartaments i l'auditori amb coberta còncava sobresurten dels estrats horitzontals i creen l'accés principal. Un altre exemple és el concurs per a l'Exposició Internacional de Copenhaguen el 1959, on el projecte concilia la solemnitat del recinte amb la monumentalitat dels plans aterrassats. **(26-27)**

sintonía con la estructura social.

De manera similar, la arquitectura de Aalto está cargada de simbología y representatividad. Aalto basa el Ayuntamiento de Säynätsalo, por ejemplo, en estos conceptos. Cuando le encargan el proyecto, Säynätsalo es una pequeña población finesa de unos tres mil habitantes. Aún así, construye un edificio representativo que encarne los valores de la función pública. De hecho, no sólo en Säynätsalo sino en muchos de sus ayuntamientos (Seinäjoki y Rovaniemi) utiliza estrategias para remarcar la presencia de la obra. En muchas edificaciones coloca torres, partes eminentemente verticales, volúmenes prominentes o perfiles dentados para dar el contrapunto vertical que se convierte en el elemento compositivo destacado.

Así pues, una de las estrategias formales de Aalto se encara con la representatividad mediante la presencia de elementos verticales que se imponen a través de la medida exagerada del perfil. Otra es la creación de la secuencia perceptiva que conduce hasta la entrada. Este encadenamiento visual de espacios magnifica y prolonga la llegada al edificio, y crea un recorrido de acceso dilatado en el tiempo y en el espacio. Consigue que el edificio coja más presencia debido a la cesión del espacio público previo a la edificación.

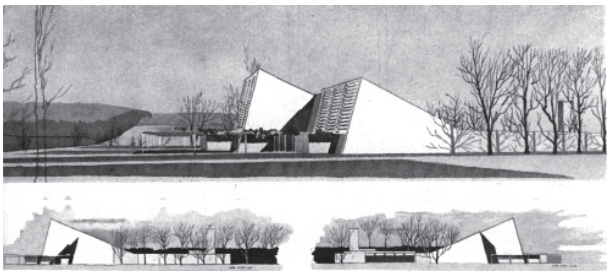
Utzon también trabaja la secuencia de espacios abiertos previos a la entrada del edificio, pero con plataformas. La edificación se eleva sobre una sucesión de estratos horizontales que forman el espacio público inmediatamente previo al acceso. El recurso de interponer ámbitos intermedios consigue enfatizar la edificación. El tránsito hacia el interior se produce de una forma gradual canalizada a través de plataformas y porches. Una vez superada esta primera fase del trayecto, aparece un área de recogimiento formada por un vacío espacial y por una distorsión de la planta. La plaza de acceso da al interior, donde un conjunto de elementos van apareciendo progresivamente, formando un orden secuencial de acontecimientos. Los vestíbulos y los corredores continúan manteniendo una escalera pública, que se convierten en espacios colectivos fundamentales en la estructura formal del edificio.

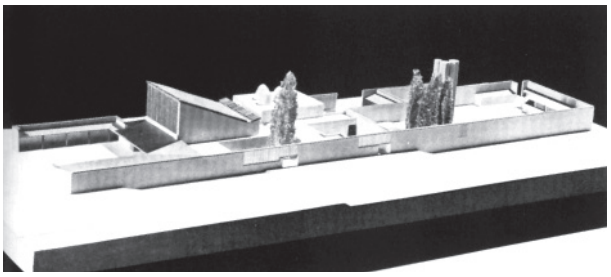
Un ejemplo de esta secuencia espacial es el proyecto para el concurso del instituto de secundaria en Højstrup, Helsingør, del 1958. Este proyecto, con reminiscencias aaltianas, parte de una plataforma desde la cual se dispone el perímetro de la edificación para configurar un patio central. La torre de apartamentos y el auditorio con cubierta cóncava sobresalen de los estratos horizontales y crean el acceso principal. Otro ejemplo es el concurso para la Exposición Internacional de Copenhague en 1959, donde el proyecto concilia la solemnidad del recinto con la monumentalidad de los planos aterrazados.

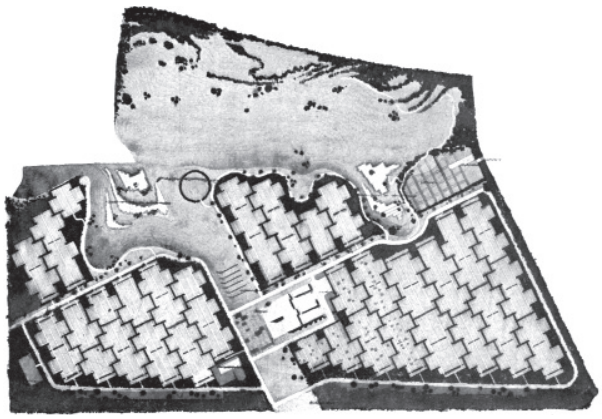
24. UTZON, Jørn. "La esencia de la arquitectura". [1948] A: FERRER, Jaime J. *Jørn Utzon: Obras y proyectos*. op. cit., pàgina 23. (Traducció de l'autora).

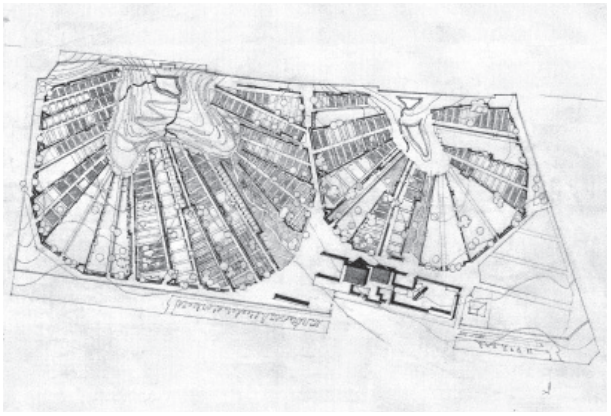
25. Són nombroses les ocasions i els articles en què Aalto es refereix a la relació entre forma i simbologia. Entre aquests hi ha l'article "Water-Towers as Landmarks of Towns", recollit al segon volum de les obres completes (Zuric, 1971, pàgina 13).

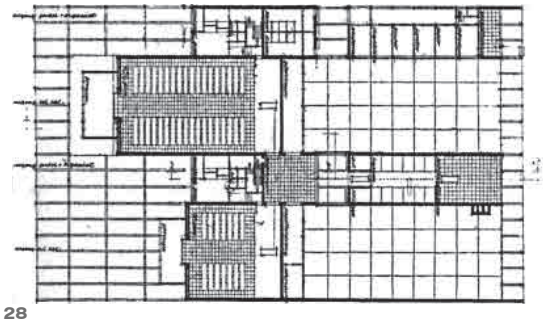
26. Cal destacar, però, la convivència d'aquest valor amb la dimensió domèstica del pati de l'Ajuntament.



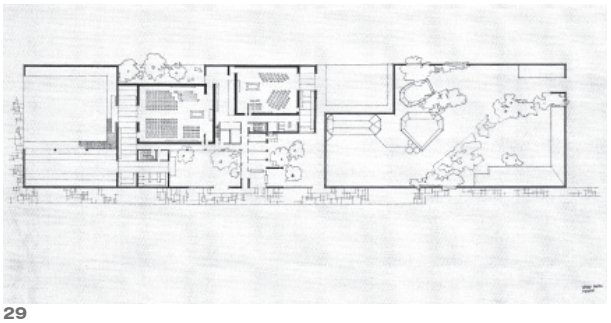








28



29

28. Proposta presentada per Arne Jacobsen i Knud Lautrup-Larsen al concurs per la que obtenen el tercer premi de l'ordenació del cementiri i del projecte de la capella (*Arkitekten*, Ugehæfte, 1952). **29.** Proposta d'Alvar Aalto, Jean-Jacques Baruël, Elissa Mäkiniemi, Keijo Strøm i E. Neuenschwander que rep un accèssit a la primera part del concurs d'ordenació i el segon premi per a la segona part pel projecte de la capella (*Alvar Aalto: Obras y proyectos*, Fleig, 1998*; AAA 25-179*; *AAA 25-172*).

Jacobsen i Aalto: un concurs

Precisament, on queden més paleses les dues maneres d'abordar els projectes d'aquests arquitectes és en un concurs en què coincideixin: el cementiri i la capella de Lyngby, a Dinamarca, convocat el 1952.[27] El concurs es divideix en dues parts: la primera consisteix en l'ordenació del cementiri, dins una gran porció de terreny amb dues valls, i la segona és la dedicada a la capella. Els guanyadors són Henrik Iversen (antic col·laborador de Jacobsen) i Harald Plum, que construeixen el cementiri quinze anys després.[28] Aalto, Jean-Jacques Baruël, Elissa Mäkiniemi, Keijo Strøm i E. Neuenschwander reben un accèssit pel cementiri i el segon premi per una de les seves dues versions de la capella. El tercer premi de les dues parts és per a Jacobsen i Knud Lautrup-Larsen.

L'ordenació del cementiri de Jacobsen se centra en la disposició de dues grans àrees d'enterrament diferenciades, situades en cadascuna de les valls. Dins de les àrees, la disposició dels arbustos proporciona una seqüència encadenada d'espais íntims per a les sepultures. Els camins cerimonials delimiten unes grans zones que s'entrellacen i formen un recorregut perimetral. Just al camí d'accés se situa transversalment la capella, que deixa la visió del paisatge al fons. **(28)**

La volumetria de la capella s'alça a l'arribada del visitant i recupera, després, una alçada inferior a la dels arbres. Jacobsen deixa que la natura agafi tot el protagonisme. Les dues sales independents de la capella reculen una respecte de l'altra unides per unes pèrgoles. Tenen el mateix pendent de coberta que acaba en un mateix volum d'una sola planta. L'accés a les dues sales es fa sota les pèrgoles, en el mateix espai previ. Dins no hi ha més ornaments que la llum i la proporció de l'espai. Entre la llum d'oest i el conjunt de cadires formen un ambient càlid i solemne, similar al d'una sala d'estar. Una vegada més, la característica principal és la domesticitat i el recolliment enfocat al benestar de l'usuari.

Al mateix temps, l'ordenació del cementiri d'Aalto i Baruël segueix una forma de teatre grec obert al paisatge; forma associada a la reunió i fluència de públic. Les àrees d'enterrament es disposen en dos grups col·locats radialment a la topografia de les valls. Una sèrie de murs i canals d'aigua baixen i marquen les diferents zones fins que s'arriba a un llac petit. Respecte a la capella, en projecten dues versions. En la versió B, la seleccionada, la capella es disposa dins un recinte compacte, tangencial a les valls. Com acostuma a fer Aalto, la primera operació és la d'abraçar. Uns murs blancs rodegen les dues capelles amb diferents patis d'accés. Els patis, previs a l'accés, permeten celebrar dues cerimònies a la vegada sense interferències. **(29)**

Per tant, Jacobsen pren com a determinant l'espai íntim de recolliment, mentre que Aalto pren l'espai previ a l'accés. Tal com escriu Aalto en la memòria, el que més li interessa és controlar l'espai d'arribada fins a conduir la gent dins la capella.[29] Mentre que un parteix de l'usuari com a individu, l'altre fa de la comunitat el centre del projecte. Un segueix l'ortodòxia moderna de considerar l'espai individual per confeccionar espais de caràcter domèstic, mentre que l'altre se salta aquesta ortodòxia per considerar l'espai col·lectiu com a punt de partida.

27. "Resultatet af konkurrencen om en centralkirkegård med tilhørende kapelanlæg for Lyngby-Taarbæk kommune". *Arkitekten*, Ugehæfte, 1952, pàgines 145-151.

28. "Krematorium og kapelanlæg på Lyngby parkkirkegård". *Arkitektur*, 1967, número 5, pàgines 223-230.

29. FERNÁNDEZ, Ángel Luis. *Alvar Aalto: propuesta para el concurso del cementerio de Lyngby, Dinamarca*. Madrid: Ministerio de Vivienda, Editorial Rueda, 2004, pàgina 36. [Exposició: Arquitecturas ausentes del siglo XX].

Jacobsen y Aalto: un concurso

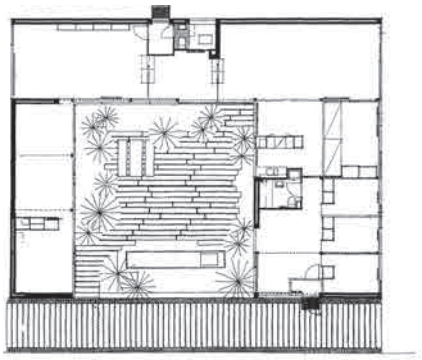
Precisamente, donde quedan más patentes las dos maneras de abordar los proyectos de estos arquitectos es en un concurso: el cementerio y la capilla de Lyngby, en Dinamarca, convocado en 1952. El concurso se divide en dos partes: la primera consiste en la ordenación del cementerio, dentro de una gran porción de terreno con dos valles, y la segunda es la dedicada a la capilla. Los ganadores son Henrik Iversen (antiguo colaborador de Jacobsen) y Harald Plum, que construyen el cementerio quince años después. Aalto, Jean-Jacques Baruël, Elissa Mäkiniemi, Keijo Strøm y E. Neuenschwander reciben un accésit por el cementerio y el segundo premio por una de sus dos versiones de la capilla. El tercer premio de las dos partes es para Jacobsen y Knud Lautrup-Larsen.

La ordenación del cementerio de Jacobsen se centra en la disposición de dos grandes áreas de entierro diferenciadas, situadas en cada una de los valles. Dentro de las áreas, la disposición de los arbustos proporciona una secuencia encadenada de espacios íntimos para las sepulturas. Los caminos ceremoniales delimitan unas grandes zonas que se entrelazan y forman un recorrido perimetral. Justo en el camino de acceso se sitúa transversalmente la capilla, que deja la visión del paisaje al fondo.

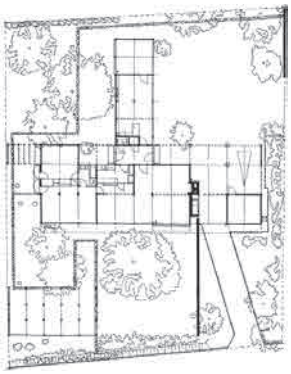
La volumetría de la capilla se levanta a la llegada del visitante y recupera, después, una altura inferior a la de los árboles. Jacobsen deja que la naturaleza coja todo el protagonismo. Las dos salas independientes de la capilla reculan una respecto de la otra unidas por unas pérgolas. Tienen la misma pendiente de cubierta que acaba en un mismo volumen de una sola planta. El acceso a las dos salas se hace bajo las pérgolas, en el mismo espacio previo. Dentro no hay más ornamentos que la luz y la proporción del espacio. Entre la luz del oeste y el conjunto de sillas forman un ambiente cálido y solemne, similar al de una sala de estar. Una vez más, la característica principal es la domesticidad y el recogimiento enfocado al bienestar del usuario.

Al mismo tiempo, la ordenación del cementerio de Aalto y Baruël sigue una forma de teatro griego abierto al paisaje; forma asociada a la reunión y afluencia de público. Las áreas de entierro se disponen en dos grupos colocados radialmente a la topografía de los valles. Una serie de muros y canales de agua bajan y marcan las distintas zonas hasta que se llega a un lago pequeño. Respecto a la capilla, proyectan dos versiones. En la versión B, la seleccionada, la capilla se dispone dentro de un recinto compacto, tangencial a los valles. Como acostumbra a hacer Aalto, la primera operación es la de abrazar. Unos muros blancos rodean las dos capillas con diferentes patios de acceso. Los patios, previos al acceso, permiten celebrar dos ceremonias a la vez sin interferencias.

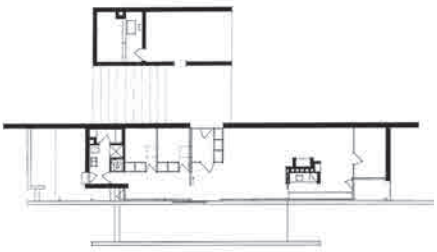
Jacobsen parte del espacio de recogimiento, y Aalto del previo al acceso. Tal como escribe Aalto en la memoria, lo que más le interesa es controlar el espacio de llegada hasta conducir la gente a la capilla. Mientras que uno parte del usuario como individuo, el otro hace de la comunidad el centro del proyecto. Uno sigue la ortodoxia moderna de considerar el espacio individual para confeccionar espacios de carácter doméstico, mientras que el otro se salta esta ortodoxia para considerar el espacio colectivo como punto de partida.



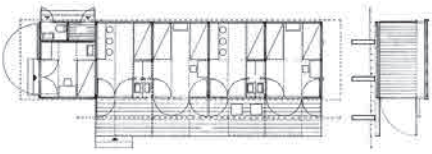
30



31



32



33

30. Casa dels arquitectes Elsebeth i Kjeld Ussing a Jægersborg, 1962 (*Visionære villaer*, 2003). **31.** Casa d'Erik Christian Sørensen a Jægersborg, 1955 (*Den sidste guldalder*, 2004). **32.** Casa de Jørn Utzon a Hellebæk, 1950-1952 (*Den sidste guldalder*, 2004). **33.** Casa de Vilhelm Wohlert a Tisvilde, 1957 (*Nueva arquitectura danesa*, 1968).

EL PATI I EL PAVELLÓ A L'ARQUITECTURA MODERNA

D'una manera general, el pati i el pavelló es troben d'una forma recurrent a gran part de l'arquitectura domèstica moderna. Acostumen a aparèixer a l'origen del projecte, tot i que es transgredeixen a partir de diverses operacions formals. El pati, que denota centralitat i concavitat, s'utilitza a l'arquitectura moderna per bé que, en realitat, es contradiu amb els conceptes moderns de continuïtat horitzontal, convexitat i transició entre interior i exterior. Apareix amb variacions que permeten ampliar-ne les possibilitats, per exemple, incorporant-hi el concepte de pavelló, de la mateixa manera que el pavelló pot, alhora, incorporar patis a l'interior. Totes aquestes possibilitats són, en definitiva, combinacions dels arquetipus de recinte i de porxo.

Dinamarca és un dels llocs en el que el pati i el pavelló es treballen com a tipus espacials compatibles i no contraposats. Revisant l'arquitectura domèstica danesa de la dècada de 1950, se'n troben nombrosos exemples, sobretot en les cases que es construeixen els mateixos arquitectes. D'entrada, cal destacar dos projectes definits pel pati. El primer, la casa dels arquitectes Elsebeth i Kjeld Ussing a Jægersborg, de 1962, tancada a l'exterior i oberta només al pati central, en la qual es reconeix un model tradicional d'organització. El segon, set anys abans, és la casa d'Erik Christian Sørensen, també a Jægersborg, amb tres patis: el d'accés, el de la sala i el dels nens. Tots tres s'obren a l'entorn alhora que respecten la intimitat de cada zona. A diferència del primer projecte, aquest mostra el mecanisme de la modernitat per crear patis a partir de l'articulació de diversos volums. **(30-31)**

Per altra banda, els pavellons configuren l'altra gran part de l'arquitectura domèstica danesa. Un exemple és la casa que es fa Jørn Utzon a Hellebæk, l'any 1952, formada per dos volums, un dels quals actua com a pavelló que es relaciona amb el paisatge. Així, des de dins es divisa la natura i s'hi estableix un contacte directe. Amb la mateixa voluntat, Vilhelm Wohlert construeix una petita residència d'estiu a Tisvilde, l'any 1957, que permet que els tancaments de sud-oest desapareguin i es mostri com un pavelló totalment obert al paisatge. **(32-33)**

Alhora, es treballa simultàniament amb els dos arquetipus espacials combinats. Com a mostra, la casa de Halldor Gunnløgsson a Rungsted, de 1958, que és un pavelló situat després d'un pati d'accés. Aquest pavelló engloba tot el programa, principalment la sala d'estar, que s'obre amb grans vidrieres i porxos a dues orientacions. Per la banda nord gaudeix de les bones vistes del mar i al sud s'aboca al pati d'entrada. En segon terme, la casa que es construeix Knud Friis a Brabrand, prop d'Aarhus, el 1958, combina una planta baixa oberta a un pati i una planta superior que no s'hi relaciona, sinó que actua de mirador, en una altra orientació, i aconsegueix unes fantàstiques vistes del llac situat a sud. **(34-35)**

La darrera mostra són les dues cases que Knud Peter Harboe fa conjuntament en una mateixa parcel·la a Charlottenlund, l'any 1959. Les dues, de proporció allargada, es col·loquen perpendiculars al carrer d'accés. A través del volum de la sala d'estar aconsegueix crear dos patis: el d'entrada i el jardí, on s'obren la sala i els dormitoris. Aquesta disposició converteix la sala d'estar en un pavelló segregat de la resta de la casa, que dóna al jardí. **(36)**

Per una banda, l'exemple de la casa d'Erik Christian Sørensen a Jægersborg es pot definir com un recinte que conté un pavelló i tres patis. Per altra banda, un

EL PATIO Y EL PABELLÓN EN LA ARQUITECTURA MODERNA

De una manera general, el patio y el pabellón se encuentran de una forma recurrente en gran parte de la arquitectura doméstica moderna. Acostumbran a aparecer en el origen del proyecto, a pesar de que se transgredan a partir de varias operaciones formales. El patio, que denota centralidad y concavidad, se utiliza en la arquitectura moderna si bien, en realidad, se contradice con los conceptos modernos de continuidad horizontal, convexidad y transición entre interior y exterior. Aparece con variaciones que permiten ampliar las posibilidades, por ejemplo, incorporando el concepto de pabellón, del mismo modo que el pabellón puede, a la vez, incorporar patios en su interior. Todas estas posibilidades son, en definitiva, combinaciones de los arquetipos de recinto y porche.

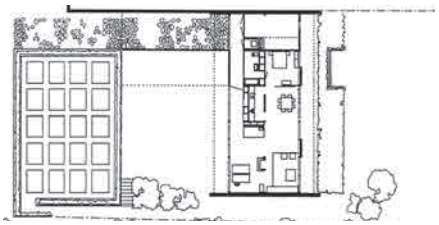
Dinamarca es uno de los lugares en el que el patio y el pabellón se trabajan como tipos espaciales compatibles y no contrapuestos. Revisando la arquitectura doméstica danesa de la década de 1950, se encuentran numerosos ejemplos, sobre todo en las casas que se construyen los arquitectos. De entrada, se deben destacar dos proyectos definidos por el patio. El primero, la casa de los arquitectos Elsebeth y Kjeld Ussing en Jægersborg, en 1962, cerrada al exterior y abierta sólo al patio central, en la cual se reconoce un modelo tradicional de organización. El segundo, siete años antes, es la casa de Erik Christian Sørensen, también en Jægersborg, con tres patios: el de acceso, el de la sala y el de los niños. Los tres se abren al entorno a la vez que respetan la intimidad de cada zona. A diferencia del primer proyecto, este muestra el mecanismo de la modernidad para crear patios a partir de la articulación de varios volúmenes.

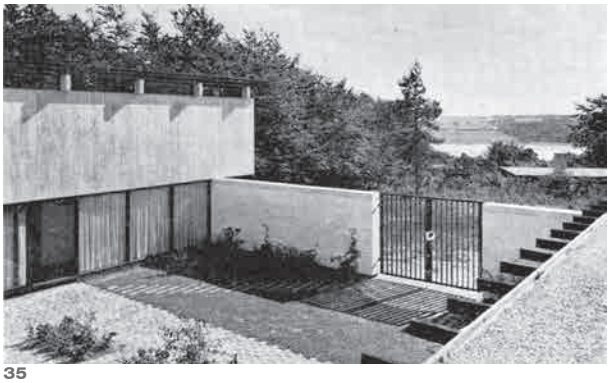
Por otro lado, los pabellones configuran la otra gran parte de la arquitectura doméstica danesa. Un ejemplo es la casa que se hace Jørn Utzon en Hellebæk, en 1952, formada por dos volúmenes, uno de los cuales actúa como pabellón que se relaciona con el paisaje. Así, desde dentro se divisa la naturaleza y se establece un contacto directo. Con la misma voluntad, Vilhelm Wohlert construye una pequeña residencia de verano en Tisvilde, en 1957, que permite que los cerramientos de suroeste desaparezcan y se muestre como un pabellón totalmente abierto al paisaje.

A la vez, se trabaja simultáneamente con los dos arquetipos espaciales combinados. Como muestra, la casa de Halldor Gunnløgsson en Rungsted, en 1958, que es un pabellón situado después de un patio de acceso. Este pabellón engloba todo el programa, principalmente la sala de estar, que se abre con grandes aperturas y porches a dos orientaciones. Por el lado norte disfruta de las buenas vistas del mar y al sur se abre al patio de entrada. En segundo término, la casa que se construye Knud Friis en Brabrand, cerca de Aarhus, en 1958, combina una planta baja abierta a un patio y una planta superior que no se relaciona, sino que actúa de mirador, en otra orientación, y consigue unas fantásticas vistas del lago situado al sur.

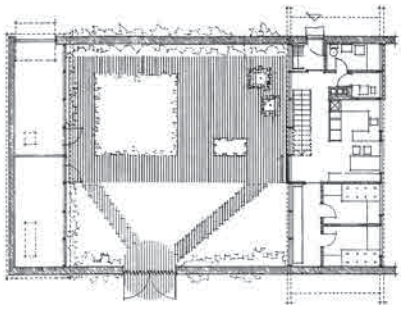
La última muestra son las dos casas que Knud Peter Harboe hace conjuntamente en una misma parcela en Charlottenlund, en 1959. Las dos, de proporción alargada, se colocan perpendiculares a la calle de acceso. A través del volumen de la sala de estar consigue crear dos patios: el de entrada y el

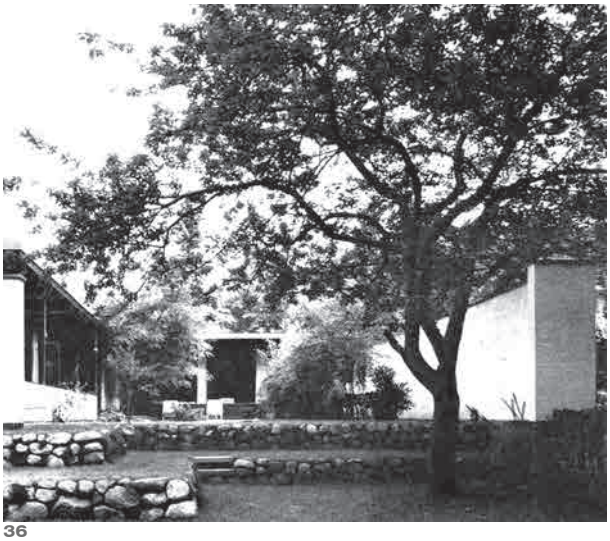
34



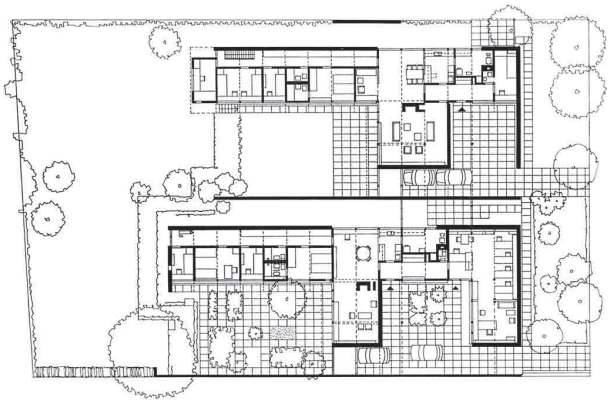


35

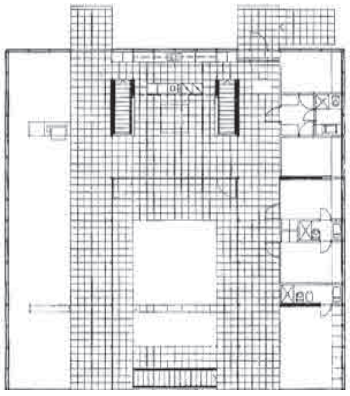




36



37



34. Casa de Halldor Gunnløgsson a Rungsted, 1958 (*Nueva arquitectura danesa*, 1968). **35.** Casa Knud Friis a Brabrand, prop d'Aarhus, 1958 (*Nueva arquitectura danesa*, 1968). **36.** Cases de Knud Peter Harboe a Charlottenlund, 1959 (*Nueva arquitectura danesa*, 1968). **37.** Casa de Toivo Korhonen a Hèlsinki-Lauttasaari, 1960 (*Nueva arquitectura Finlandesa*, 1968).

exemple de pavelló que integra un pati a l'interior és la casa de l'arquitecte finès Toivo Korhonen. **(37)**

En totes les cases madures de Jacobsen apareixen aquests principis arquitectònics com a fonament essencial de les propostes. Com Jacobsen, molts altres arquitectes contemporanis experimenten amb els dos arquetipus. Per exemple, Mies van der Rohe ho fa amb la casa de tres patis, de 1934, i amb la Farnsworth, de 1946-1951. La primera seria el prototipus de casa pati i l'altra, de pavelló. La casa de tres patis és un recinte amb un pavelló en forma de T que s'obre a tres patis diferents. Com a conseqüència, el pavelló queda contingut dins el recinte, que s'entén com un espai propi de la casa. En canvi, la casa Farnsworth es pot considerar com la casa pavelló per excel·lència que domina el paisatge.[30]

Seguint el camí contrari al de Mies, Marcel Breuer conjuga els dos tipus d'espais en les *cases binuclears* i els *cottage*.[31] A grans trets, les binuclears recuperen les propietats del pati mentre que els *cottage* representen el tipus de pavelló. La casa Clark, de 1949, és un exemple de *casa binuclear* formada per dos volums articulats mitjançant el volum d'accés que configura un pati. Aquest projecte conté el pati i el pavelló, ja que sense renunciar a la relació directa de la casa amb el paisatge, incorpora també una petita porció de natura controlada. En canvi, la casa Breuer II de New Canaan, de 1957, representa l'altre tipologia espacial. Com els altres *cottage*, aquest es pot considerar un pavelló que es projecta cap a l'horitzó. Es caracteritza perquè té una proporció allargada, una unitat constructiva i estructural, la presència del foc, una col·locació elevada respecte a la topografia i un mirador.

La producció domèstica d'aquests arquitectes moderns s'explica a partir dels dos tipus espacials. Les relacions que s'estableixen amb l'entorn són diferents i úniques. Per aclarir quin és l'ús específic que Jacobsen fa del pati i el pavelló, les arquitectures de Mies i Breuer poden servir per confrontar-les amb la seva. Encara que tots ells parteixin del mateix, els seus resultats són diferents. El que es reconeix en les cases de Jacobsen és una mateixa forma d'incidir en la intimitat. Aquesta recerca té a veure amb la implantació al lloc, el recorregut d'ingrés, la relació entre les estances i la posició relativa de patis i pavellons. El que acaba fent és utilitzar el pati com a umbracle d'accés i col·locar el pavelló com a desenllaç de la casa amb la sala d'estar com a peça des d'on contemplar la natura, és a dir, el pati al servei del pavelló.

jardín, donde se abren la sala y los dormitorios. Esta disposición convierte la sala de estar en un pabellón segregado del resto de la casa, que da al jardín.

Por un lado, el ejemplo de la casa de Erik Christian Sørensen en Jægersborg se puede definir como un recinto que contiene un pabellón y tres patios. Por otro lado, un ejemplo de pabellón que integra un patio en el interior es la casa del arquitecto finés Toivo Korhonen.

En todas las casas maduras de Jacobsen aparecen estos principios arquitectónicos como fundamento esencial de las propuestas. Como Jacobsen, otros muchos arquitectos contemporáneos experimentan con los dos arquetipos. Por ejemplo, Mies van der Rohe lo hace con la casa de tres patios, en 1934, y con la Farnsworth, entre 1946 y 1951. La primera sería el prototipo de casa patio y la otra, de pabellón. La casa de tres patios es un recinto con un pabellón en forma de T que se abre a tres patios diferentes. Como consecuencia, el pabellón queda contenido dentro del recinto, que se entiende como un espacio propio de la casa. En cambio, la casa Farnsworth se puede considerar como la casa pabellón por excelencia que domina el paisaje.

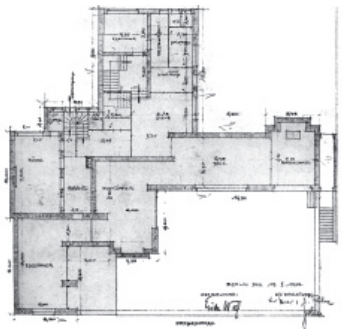
Siguiendo el camino contrario al de Mies, Marcel Breuer conjuga los dos tipos de espacios en las *casas binucleares* y los *cottage*. A grandes rasgos, las *binucleares* recuperan las propiedades del patio mientras que los *cottage* representan el tipo de pabellón. La casa Clark, de 1949, es un ejemplo de *casa binuclear* formada por dos volúmenes articulados mediante el volumen de acceso que configura un patio. Este proyecto contiene el patio y el pabellón, puesto que sin renunciar a la relación directa de la casa con el paisaje, incorpora también una pequeña porción de naturaleza controlada. En cambio, la casa Breuer II de New Canaan, de 1957, representa la otra tipología espacial. Como los otros *cottage*, este se puede considerar un pabellón que se proyecta hacia el horizonte. Se caracteriza por su proporción alargada, una unidad constructiva y estructural, la presencia del fuego, una colocación elevada y un mirador.

La producción doméstica de estos arquitectos modernos se explica a partir de los dos tipos espaciales. Las relaciones que se establecen con el entorno son diferentes y únicas. Para aclarar cuál es el uso específico que Jacobsen hace del patio y el pabellón, las arquitecturas de Mies y Breuer pueden servir para confrontarlas con la suya. Aunque todos ellos partan de lo mismo, sus resultados son diferentes.

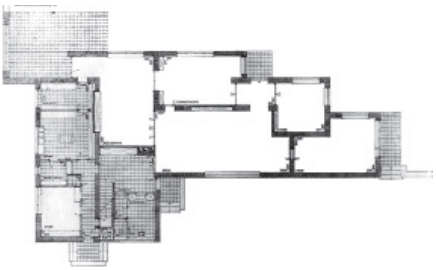
Lo que se reconoce en las casas de Jacobsen es una misma forma de incidir en la intimidad. Esta búsqueda tiene que ver con la implantación en el lugar, el recorrido de ingreso, la relación entre las salas y la posición relativa de patios y pabellones. Lo que acaba haciendo es utilizar el patio como umbral de acceso y colocar el pabellón como desenlace de la casa con la sala de estar como pieza desde donde contemplar la naturaleza, es decir, el patio al servicio del pabellón.

30. MARTÍ ARÍS, Carles. "Pabellón y patio, elementos de la arquitectura moderna". *Arquitectura con a mayúscula*, número 2, maig 2008, Universidad de los Andes, pàgines 16-27. [Consulta: 15 novembre 2012] Disponible a: <http://url.ie/g9jt>.

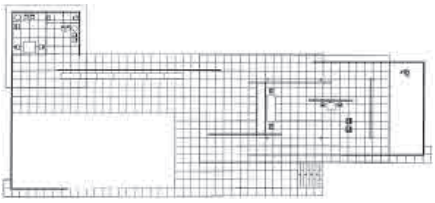
31. MARTÍ ARÍS, Carles. "La casa binuclear según Marcel Breuer: El patio recobrado". *DPA 13: Patio y casa. DPA: documents de projectes d'arquitectura*, número 13, 2001, pàgines 46-51.



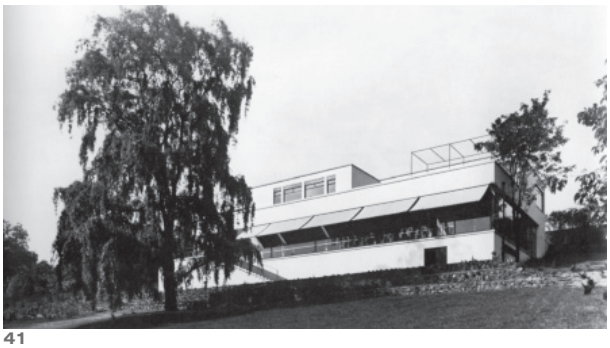
38

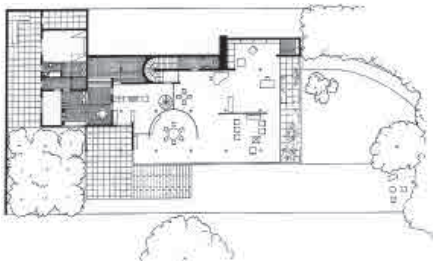


39

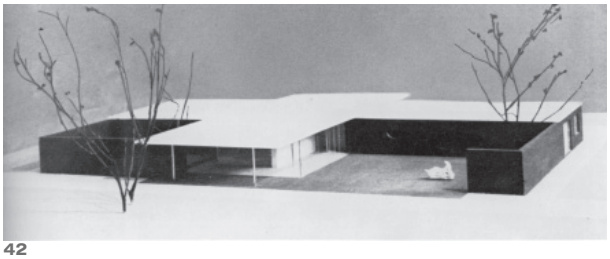


40





41



42

38. Casa Wolf de Mies van der Rohe, 1925-1927 (*Mies van der Rohe: the villas and country houses*, 1985). **39.** Casa Esters, 1927-1930 (*Mies van der Rohe: the villas and country houses*, 1985). **40.** Pavelló de Barcelona, 1928-1929 (*Mies van der Rohe: the villas and country houses*, 1985). **41.** Casa Tugendhat, 1928-1930 (*Mies van der Rohe: the villas and country houses*, 1985). **42.** Casa Hubbe, 1935 (*Mies van der Rohe: the villas and country houses*, 1985).

Jacobsen i Mies: recintes i patis

Durant les dècades de 1920 i 1930, els dos arquitectes passen per trajectòries gairebé paral·leles en què depuren la seva arquitectura. Mies destil·la ràpidament les intencions de construir recintes en les seves cases i assoleix un nivell d'abstracció al qual Jacobsen arriba amb posterioritat. Mies treballa "el conflicte entre el continu desenvolupament centrífug de l'espai i la necessitat de crear espais finits i límits".[32] Això significa que la seva arquitectura domèstica combina l'obertura del pavelló amb el tancament del pati.

Mies emprèn els seus estudis sobre la casa i el pati a través de diversos projectes, incloent-hi els exercicis que proposa als alumnes. Amb el projecte de la casa amb tres patis es pot considerar que arriba al seu objectiu. De fet, hi ha croquis de versions de diferents models de cases, amb dos i tres patis, des de 1931 a 1940, que mostren el seu interès per aquesta tipologia. Però abans de l'aparició del pati, les seves primeres cases berlineses tenen en comú la construcció d'una plataforma. Aquest element, emprat sovint en el món clàssic amb caràcter monumental, aquí s'utilitza per delimitar l'espai domèstic, tant el que es troba a l'interior com a l'exterior. Així, tant la casa de formigó (1923), com la Wolf (1925-1927) i l'Esters (1927-1930) estan definides per un basament. D'aquesta manera, Mies troba en el pla horitzontal elevat un element estructurador, que permet relacionar la casa amb l'entorn i amb el terreny. **(38-39)**

A mesura que la casa s'obre més al pati, més se'n va definint i tancant el perímetre. La plataforma es consolida mitjançant petits fragments de murs, que acaben esdevenint un mur cec perimetral que tanca el pati i aïlla la casa del món exterior. Aquesta evolució es produeix en el pavelló de Barcelona (1928-1929), a la casa Tugendhat (1928-1930) i a la Hubbe (1935). **(40-42)**

La manera inicial de Mies d'entendre la casa i la relació amb la natura s'allunya cada vegada més de l'obertura indiscriminada, fins que arriba a mostrar-se emmurallada i cega. Així, com més oberta i transparent és la casa en relació amb el pati, més opaca i tancada és al món exterior. A mesura que la casa s'eleva, per la plataforma, el recinte perd presència i sembla desaparèixer, tot i que no deixa d'estar-hi present. La casa amb tres patis (1934) il·lustra aquesta voluntat de clausura respecte a l'entorn i, alhora, la dissolució de la casa a l'interior. Aquesta casa es podria entendre com un pavelló dins un recinte rodejat de patis.[33] **(43)**

La casa de tres patis de Mies serveix com a referent per a Philip Johnson i per a Josep Maria Sert.[34] Amb diverses variacions lògiques i formals, els dos aconsegueixen construir una versió pròpia. La casa de Philip Johnson a Cambridge, Massachusetts (1942), simplifica el model de Mies, tot i que manté els mateixos criteris de recinte emmurallat, accés, distribució de les peces, col·locació de la xemeneia i transparència cap al pati. **(44)**

Per començar només conté un pati, el de l'accés públic, entès com el pati principal de la casa de Mies. A aquest pati s'hi obre la peça paral·lelepipèdica

32. PADOVAN, Richard. "El pabellón y el patio: problemas culturales y espaciales de la arquitectura de Stijl". op. cit., pàgina 67. (Traducció de l'autora).

33. SUCH, Roger. *Las casas recinto en la obra de Mies van der Rohe*. Tesi Final Màster en Teoria i Pràctica del Projecte d'Arquitectura, Departament de Projectes de la UPC, 2009. [Consulta: 2 gener 2013] Disponible a: <http://upcommons.upc.edu/pfc/handle/2099.1/6555>.

34. FREIXA, Jaume. *Obra americana de Josep Lluís Sert*. Tesi doctoral, UPC, Departament de Projectes Arquitectònics,1993. [Consulta: 3 desembre 2012] Disponible a: <http://www.tdx.cat/handle/10803/5877>.

Jacobsen y Mies: recintos y patios

Durante las décadas de 1920 y 1930, los dos arquitectos pasan por trayectorias casi paralelas en las que depuran su arquitectura. Mies destila rápidamente las intenciones de construir recintos en sus casas y logra un nivel de abstracción al cual Jacobsen llega con posterioridad. Mies trabaja "el conflicto entre el continuo desarrollo centrífugo del espacio y la necesidad de crear espacios finitos y límites". Esto significa que su arquitectura doméstica combina la apertura del pabellón con el cerramiento del patio.

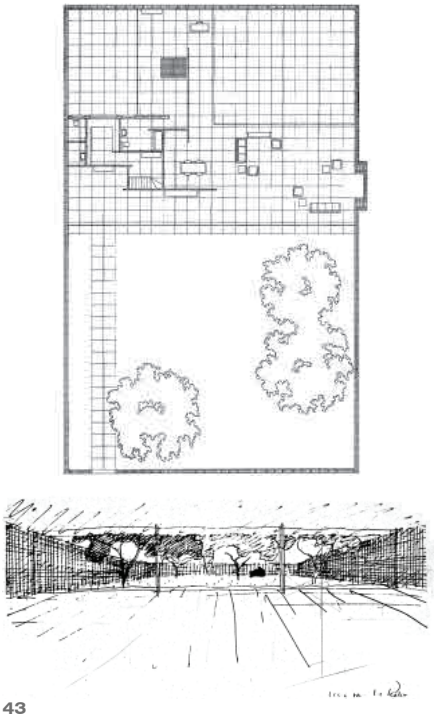
Mies emprende sus estudios sobre la casa y el patio a través de varios proyectos, incluyendo los ejercicios que propone a los alumnos. Con el proyecto de la casa con tres patios se puede considerar que llega a su objetivo. De hecho, hay croquis de versiones de diferentes modelos de casas, con dos y tres patios, desde 1931 a 1940, que muestran su interés por esta tipología. Pero antes de la aparición del patio, sus primeras casas berlinesas tienen en común la construcción de una plataforma. Este elemento, empleado a menudo en el mundo clásico con carácter monumental, aquí se utiliza para delimitar el espacio doméstico, tanto el que se encuentra en el interior como en el exterior. Así, tanto la casa de hormigón (1923), como la Wolf (1925-1927) y la Esters (1927-1930) están definidas por un basamento. De este modo, Mies encuentra en el plano horizontal elevado un elemento estructurador, que relaciona la casa con el entorno y el terreno.

A medida que la casa se abre más al patio, más se va definiendo y cerrando el perímetro. La plataforma se consolida intermediando pequeños fragmentos de muros, que acaban siendo un muro ciego perimetral que cierra el patio y aísla la casa del mundo exterior. Esta evolución se produce en el pabellón de Barcelona (1928-1929), en la casa Tugendhat (1928-1930) y en la Hubbe (1935).

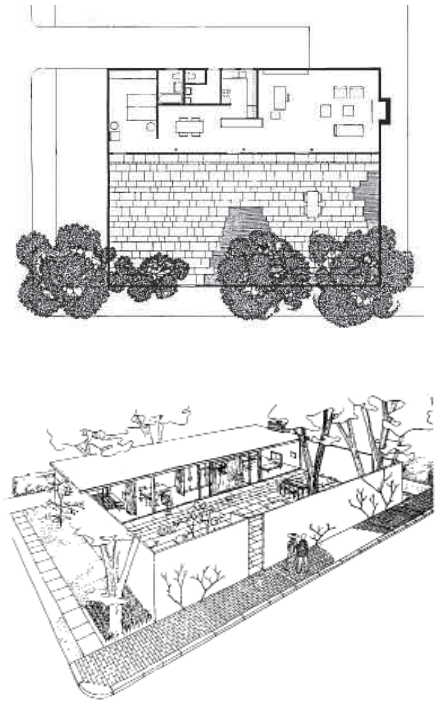
La manera inicial de Mies de entender la casa y la relación con la naturaleza se aleja cada vez más de la apertura indiscriminada, hasta que llega a mostrarse amurallada y ciega. Así, cuanto más abierta y transparente es la casa en relación con el patio, más opaca y cerrada lo es al mundo exterior. A medida que la casa se eleva, por la plataforma, el recinto pierde presencia y parece desaparecer, a pesar de que no deja de estar presente. La casa con tres patios (1934) ilustra esta voluntad de clausura respecto al entorno y, a la vez, la disolución de la casa en el interior. Esta casa se podría entender como un pabellón dentro de un recinto rodeado de patios.

La casa de tres patios de Mies sirve como referente para Philip Johnson y para Josep Maria Sert. Con varias variaciones lógicas y formales, los dos consiguen construir una versión propia. La casa de Philip Johnson en Cambridge, Massachusetts (1942), simplifica el modelo de Mies, a pesar de que mantiene los mismos criterios de recinto amurallado, acceso, distribución de las piezas, colocación de la chimenea y transparencia hacia el patio.

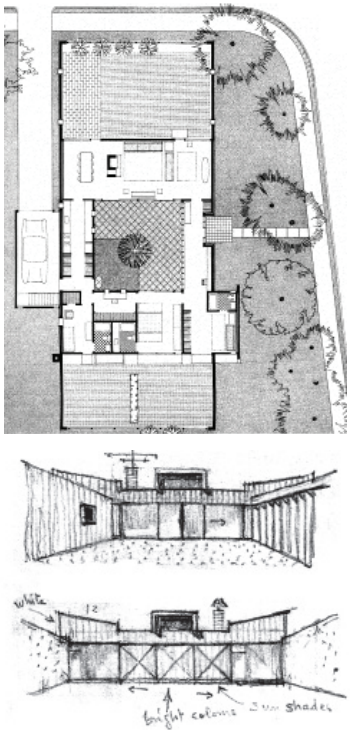
Para empezar sólo contiene un patio, el del acceso público, entendido como el patio principal de la casa de Mies. En este patio se abre la pieza paralelepipédica de las dependencias a través de un plano acristalado, sin matices, en contraposición a la opacidad del recinto respecto del exterior. Se entiende por casa todo



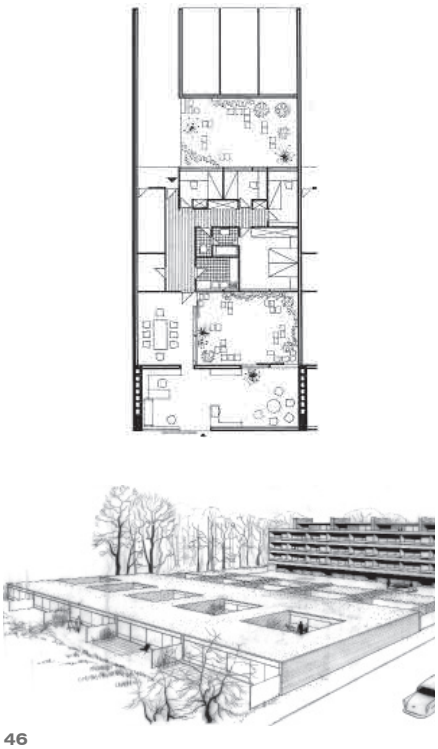
43



44



45



46

43. Casa amb tres patis de Mies van der Rohe, 1934 (*Mies van der Rohe at work*, 1999). **44.** Casa a Cambridge de Philip Johnson, 1942 (*Philip Johnson*, 1996; *Philip Johnson and the Museum of Modern Art*, 1998). **45.** Casa a Cambridge de Josep Lluís Sert, 1955-1957 (*J. LL. Sert i la Mediterrània*, 1996). **46.** Agrupació a Ved Bellevue Bugt d'Arne Jacobsen, 1957-1961 (*Conjuntos residenciales de baja densidad*, 1967; *538 Map9 Numero 01*).

de les dependències a través d'un pla vidriat, sense matisos, en contraposició a l'opacitat del recinte respecte de l'exterior. S'entén per casa tot el recinte, amb una part coberta i una de descoberta, només amb la separació puntual del pla transparent. Des de l'accés ja es divisa tot el recinte, ja que es ressegueix visualment el mur perimetral sencer, sense interrupcions. Les dependències tancades (banys, cuina i safareig) se situen al centre de la planta i deixen les cantonades lliures per tal de no perdre mai de vista el recinte generador, mecanisme que Mies no utilitza en la casa de tres patis.

Tot i la similitud entre les zones distribuïdes de les dues cases, la de Johnson respecta més el recinte i no hi acosta cap tancament opac. De fet, es pot entendre que la de Johnson és la mateixa que la de Mies però girada, que fins i tot manté l'element que sobresurt de la xemeneia, en planta i alçat.

La casa de Sert, construïda també a Cambridge, Massachusetts (1955-1957), manté més diferències envers la casa presa com a model. A Sert el preocupa la intimitat de les peces en relació amb els tres patis de Mies i per aquest motiu comença a replantejar-se un esquema de partida diferent. Amb aquesta intenció, introdueix una gradació d'espais que aconsegueix, sense perdre les relacions visuals i lumíniques, la intimitat de les peces. La casa té un atri, que recupera la posició nuclear tradicional, i dos patis als extrems. D'aquesta manera, les dependències principals de la casa s'obren alternativament a l'atri i als patis. Es generen unes relacions visuals interiors complexes que mantenen sempre el criteri de privacitat. L'atri s'entén com un buidat de la planta que introdueix llum a l'interior, sense que sigui un lloc amb un ús concret. En canvi, els dos altres patis són espais enjardinats en un dels quals donen la sala d'estar i el menjador i en l'altre, els dormitoris. **(45)**

De fet, la casa de Sert es podria comparar amb l'agrupació a Ved Bellevue Bugt de Jacobsen, perquè plantegen temes similars. Les cases pati que proposen Sert i Jacobsen es diferencien de les de Mies i Johnson per la creació d'un recinte d'accés separat, que manté la intimitat de les peces principals que s'obren als patis. Les dues propostes tenen tres patis, un dels quals és central, però s'organitzen de manera diferent.

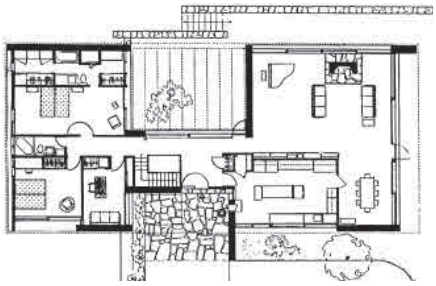
En la de Sert s'accedeix pel centre de la planta, just davant de l'atri, mentre que en la de Jacobsen s'accedeix per un extrem del pati dedicat a l'entrada. El pati situat al centre de Ved Bellevue Bugt es col·loca tangent al perímetre i queda envoltat per dependències de la casa en tres dels quatre costats. Les peces que hi donen són la cuina, el dormitori principal, el menjador i la part de la sala destinada a l'estudi. El tercer i últim pati de Ved Bellevue Bugt és el jardí, que està lligat a la sala d'estar. De fet, en la planta organitzada per franges, la sala n'ocupa una que se segrega de la resta de la casa. Així, la sala d'estar es converteix en una peça diferent que adopta les característiques d'un pavelló. De la mateixa manera, Sert configura la sala d'estar com un pavelló que dóna a un exterior delimitat i amb relacions visuals en sentit diagonal amb el pati interior, igual que Jacobsen en el seu projecte. **(46)**

el recinto, con una parte cubierta y una de descubierta, sólo con la separación puntual del plano transparente. Desde el acceso ya se divisa todo el recinto, ya que se resigue visualmente el muro perimetral entero, sin interrupciones. Las dependencias cerradas (baños, cocina y lavadero) se sitúan en el centro de la planta y dejan las esquinas libres para no perder nunca de vista el recinto generador, mecanismo que Mies no utiliza en la casa de tres patios.

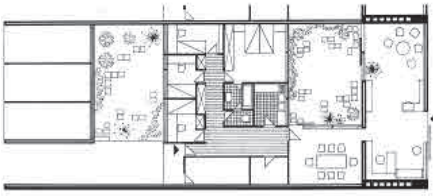
A pesar de la similitud entre las zonas distribuidas de las dos casas, la de Johnson respeta más el recinto y no acerca ningún cerramiento opaco. De hecho, se puede entender que la de Johnson es la misma que la de Mies pero girada, que incluso mantiene el elemento que sobresale de la chimenea, en planta y alzado.

La casa de Sert, construida también en Cambridge, Massachusetts (1955-1957), mantiene más diferencias hacia la casa tomada como modelo. A Sert lo preocupa la intimidad de las piezas en relación a los tres patios de Mies y por este motivo empieza a replantearse un esquema de partida diferente. Con esta intención, introduce una gradación de espacios que consigue, sin perder las relaciones visuales y lumínicas, la intimidad de las piezas. La casa tiene un atrio, que recupera la posición nuclear tradicional, y dos patios en los extremos. De este modo, las dependencias principales de la casa se abren alternativamente al atrio y a los patios. Se generan unas relaciones visuales interiores complejas que mantienen siempre el criterio de privacidad. El atrio se entiende como un vaciado de la planta que introduce luz al interior, sin que sea un lugar con un uso concreto. En cambio, los dos otros patios son espacios ajardinados en uno de los cuales dan la sala de estar y el comedor y en el otro, los dormitorios. De hecho, la casa de Sert se podría comparar con la agrupación en Ved Bellevue Bugt de Jacobsen, porque plantean temas similares. Las cases patio que proponen Sert y Jacobsen se diferencian de las de Mies y Johnson por la creación de un recinto de acceso separado, que mantiene la intimidad de las piezas principales que se abren a los patios. Las dos propuestas tienen tres patios, uno de los cuales es central, pero se organizan de manera diferente.

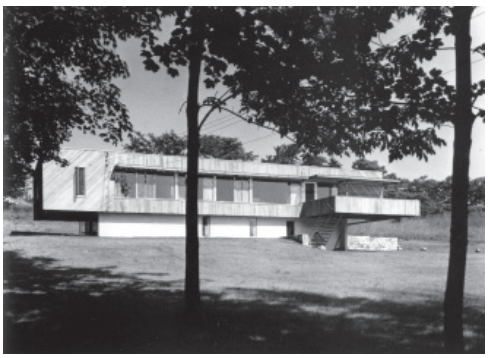
En la de Sert se accede por el centro de la planta, justo ante el atrio, mientras que en la de Jacobsen se accede por un extremo del patio dedicado a la entrada. El patio situado en el centro de Ved Bellevue Bugt se coloca tangente al perímetro y queda rodeado por dependencias de la casa en tres de los cuatro lados. Las piezas que se abren a él son la cocina, el dormitorio principal, el comedor y la parte de la sala destinada al estudio. El tercer y último patio de Ved Bellevue Bugt es el jardín, que está ligado a la sala de estar. De hecho, en la planta organizada por franjas, la sala ocupa una que se segrega del resto de la casa. Así, la sala de estar se convierte en una pieza diferente que adopta las características de un pabellón. Del mismo modo, Sert configura la sala de estar como un pabellón que da a un exterior delimitado y con relaciones visuales en sentido diagonal con el patio interior, igual que Jacobsen en su proyecto.



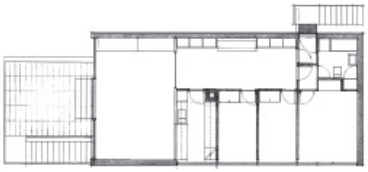
47



48



49



50

47. Casa Clark a Orange de Breuer, 1949-1951 (*2G revista internacional de arquitectura: Marcel Breuer*, 2001). **48.** Agrupació a Ved Bellevue Bugt de Jacobsen, 1957-1961 (*Danmarks Kunstbibliotek; Conjuntos residenciales de baja densidad*, 1967). **49.** Casa Breuer II a New Canaan de Marcel Breuer, 1947-1948 (*2G revista internacional de arquitectura: Marcel Breuer*, 2001). **50.** Casa Siesby d'Arne Jacobsen, 1957 (*Danmarks Kunstbibliotek; 542 Map6 16849 e*).

Jacobsen i Breuer: porxos i pavellons

Jacobsen i Breuer neixen l'any 1902, com Sert. Durant les dècades de 1940 i 1950, tots dos segueixen processos similars de depuració i abstracció de la seva arquitectura perseguint el que és essencial i objectiu. Tots dos prenen camps d'investigació amb models similars: Breuer treballa amb els *cottage* i les *binuclears* en forma de H i U, mentre que Jacobsen treballa amb pavellons i patis. Tots dos s'exerciten amb els mateixos elements formals. Es podria comparar una casa de cada tipus de cadascun per entendre'n les similituds i les diferències. Per exemple, la casa Clark amb Ved Bellevue Bugt i la casa Breuer II amb la Siesby.

En primer lloc, tant la Clark com la tipologia de Ved Bellevue Bugt tenen tres patis: el d'accés, l'intermedi i el jardí. El recorregut els encadena des de la negació de l'entorn (recinte d'accés) fins a la fusió amb la natura (sala amb el jardí). Són cases amb un recinte d'accés controlat i amb la peça més comuna oberta al jardí. En tots dos casos, la sala esdevé un pavelló obert al paisatge i gairebé independent de la resta d'estances. Per tant, els tipus espacials de pati i pavelló són presents en ambdues configuracions. **(47-48)**

En segon lloc, entre les cases Breuer II i Siesby hi ha moltes similituds i una mateixa reinterpretació de la tradició. La mirada que Jacobsen dirigeix als Estats Units, després de la Segona Guerra Mundial, l'acosta als *cottage* de Breuer, que provenen de les *farm houses.*[35] Moltes publicacions difonen les cases de Breuer, que Jacobsen podia haver consultat, des de l'article "Houses in America" de l'*Architectural Review* de novembre de 1939, al número doble de *L'Architecture d'Aujourd'hui* de juliol de 1948. Els anys posteriors a la Segona Guerra Mundial es caracteritzen per un profund aïllament de Dinamarca i per una necessitat de trobar referències arquitectòniques. La mirada dels arquitectes danesos es dirigeix a l'arquitectura americana, alhora que a la pròpia tradició domèstica, com mostren els articles de Fisker sobre "The history of the domestic architecture in Denmark" i "Den funktionelle tradition",[36] entre 1948 i 1950.

Així doncs, la Siesby és idèntica a la Breuer II: un basament petri que sosté un volum construït en fusta, una terrassa-mirador i una distribució en planta similar provoquen comparacions evidents. Totes dues opten per definir-se amb volums clars de proporció allargada, sobreelevats per un element pesat en contacte amb el terreny. Aquests volums lleugers es tanquen al nord, per on es produeix l'accés, i s'obren al sud. La distribució interior s'organitza segons el mateix criteri: passadís al nord, dormitoris i cuina al sud, i sala d'estar oberta a una terrassa. L'espai principal es decanta a un extrem i deixen a l'altre la zona íntima. **(49-50)**

De nou, com en la Clark i Ved Bellevue Bugt, la sala d'estar mostra la seva rellevància, tant en planta com en façana, i desplaça el protagonisme de l'habitatge a un extrem, que es prolonga a l'exterior a través de la terrassa. La sala expressa la seva representativitat de manera que s'arriba a entendre com una part independent de la qual pengen les altres peces. Aquesta organització remet a la *casa llarga*, una referència que Breuer utilitza a Amèrica amb els *cottage* i Jacobsen a Dinamarca amb els pavellons. Els arquetipus sobreviuen a la tècnica, al lloc i a la vida al llarg del temps. Els grans mestres moderns els utilitzen i els revaloritzen, i adapten aquests elements lògics a través d'un procés d'abstracció.

35. Construccions rurals angleses del segle XVI.

36. FISKER, Kay. "Den funktionelle tradition: spredte indtrykk af Amerikansk arkitektur". op. cit., pàgines 69-100. ["La tradició funcional"].

Jacobsen y Breuer: porches y pabellones

Jacobsen y Breuer nacen en 1902, como Sert. Durante las décadas de 1940 y 1950, los dos siguen procesos similares de depuración y abstracción de su arquitectura persiguiendo lo que es esencial y objetivo. Los dos toman campos de investigación con modelos similares: Breuer trabaja con los *cottage* y las *binucleares* en forma de H y U, mientras que Jacobsen trabaja con pabellones y patios. Los dos s ejercitan con los mismos elementos formales. Se podría comparar una casa de cada tipo de cada uno para entender las similitudes y las diferencias. Por ejemplo, la casa Clark con Ved Bellevue Bugt y la casa Breuer II con la Siesby.

En primer lugar, tanto la Clark como Ved Bellevue Bugt tienen tres patios: el de acceso, el intermedio y el jardín. El recorrido los encadena desde la negación del entorno hasta la fusión con la naturaleza. Son casas con un recinto de acceso controlado y con la pieza más común abierta al jardín. En los dos casos, la sala se convierte en un pabellón abierto al paisaje y casi independiente del resto de estancias. Por lo tanto, patio y pabellón son presentes en ambas configuraciones.

En segundo lugar, las casas Breuer II y Siesby tienen muchas similitudes y una misma reinterpretación de la tradición. La mirada de Jacobsen a los Estados Unidos, después de la Segunda Guerra Mundial, le acerca a los *cottage* de Breuer, que provienen de las *farm houses*. Muchas publicaciones difunden las casas de Breuer, que Jacobsen podía haber consultado, desde el artículo "Houses in America" de *Architectural Review* de noviembre de 1939, al número doble de *L'Architecture d'Aujourd'hui* de julio de 1948. Los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial se caracterizan por un profundo aislamiento de Dinamarca y una necesidad de encontrar referencias arquitectónicas. La mirada de los arquitectos daneses se dirige a la arquitectura americana, a la vez que a la propia tradición doméstica, como muestran los artículos de Fisker "The history of the domestic architecture in Denmark" y "Den funktionelle tradition", entre 1948 y 1950.

Así, la Siesby es idéntica a la Breuer II: un basamento pétreo que sostiene un volumen de madera, una terraza-mirador y una distribución en planta similar provocan comparaciones evidentes. Las dos optan por definirse con volúmenes de proporción alargada, elevados por un elemento pesado en contacto con el terreno. Estos volúmenes ligeros se cierran al norte, por donde se produce el acceso, y se abren al sur. La distribución interior se organiza según el mismo criterio: pasillo al norte, dormitorios y cocina al sur, y sala de estar abierta a una terraza. El espacio principal se decanta a un extremo y dejan al otro la zona íntima.

De nuevo, como en la Clark y Ved Bellevue Bugt, la sala de estar muestra su relevancia, tanto en planta como en fachada, y desplaza el protagonismo de la vivienda a un extremo, que se prolonga al exterior a través de la terraza. La sala expresa su representatividad como una parte independiente de la cual cuelgan las otras piezas. Esta organización remite a la *casa larga*, una referencia que Breuer utiliza en América con los *cottage* y Jacobsen en Dinamarca con los pabellones. Los arquetipos sobreviven a la técnica, al lugar y a la vida a lo largo del tiempo. Los grandes maestros modernos los utilizan y los revalorizan, y adaptan estos elementos lógicos a través de un proceso de abstracción.

CONCLUSIONS

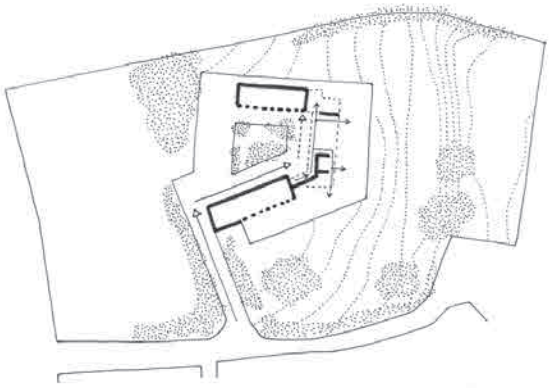
LA CASA SEGONS JACOBSEN

LA DOCUMENTACIÓ ANALITZADA

Quadre analític I: comparació
Quadre analític II: pati i pavelló

01

02



03

PORTADA: Casa Gertie Wandel, Gentofte 1959-1960 (*Danmarks Kunstbibliotek*). **01.** Recinte de la casa Rüthwen-Jürgensen (*Room 606*, 2003). **02.** Mirador des de la sala d'estar (*Room 606*, 2003). **03.** Dibuix analític del recorregut (Dibuix de l'autora).

LA CASA SEGONS JACOBSEN

A les cases es tendeix a buscar un racó d'abric, una protecció de l'exterior, però també un lloc que permeti comunicar-se amb l'entorn. És una qüestió ancestral que la casa es consideri un *refugi*, però també un *mirador*, una talaia que permeti relacionar-se amb la natura i el món. El refugi, físic i psicològic, apareix per la necessitat de protegir-se i la possibilitat de ser una talaia esdevé un recurs un cop superada la por ancestral a la natura. Així, la casa apareix com una delimitació, com una inflexió en l'espai continu que permet establir la llar en un indret concret.

Aquests conceptes tradicionals de refugi i mirador també es troben en les cases unifamiliars d'Arne Jacobsen. Al llarg de la tesi ha interessat saber de quina manera Jacobsen respon a aquesta doble lectura, quina és la seva resposta formal i quins són els espais que l'articulen. La resposta a aquestes preguntes es dedueix de l'anàlisi de la seva arquitectura domèstica, on fa conviure dos tipus espacials: el *pati* i el *pavelló*. Jacobsen entén el pati com un recinte d'accés i el pavelló com una sala d'estar independent. Des d'aquest punt de vista, la casa seria l'espai comprès entre la protecció i la projecció, entre el recinte còncau i l'obertura convexa. La forma còncava del recinte aporta recolliment i protecció, aspectes necessaris per l'expansió i obertura de la part convexa: la sala d'estar.

La construcció del refugi es fa a partir de la interposició d'un recinte que ajuda a accedir a l'interior mitjançant un temps d'acomodació que es materialitza en un espai de transició. D'aquesta forma, a partir d'un espai de control, es crea una casa amb el caliu i la intimitat necessaris per convertir-la en una verdadera llar. Aquest refugi, protegit del carrer, conté una part que es formalitza com un mirador que correspon a la sala d'estar, que a través de la terrassa i el jardí s'acaba de connectar amb l'entorn.

Així doncs, s'estableix un recorregut progressiu des del carrer fins al cor de la casa a través d'un espai de regulació inicial que condueix a la intimitat de la casa i acaba a la zona del jardí, que es fusiona amb la natura. El recorregut per l'espai domèstic esdevé una gradació entre allò mundà, incontrolat i sorollós a allò íntim, silenciós i tranquil. En definitiva, s'aconsegueix crear un espai d'intimitat entre dos espais transitius que tendeixen a relacionar-se amb l'entorn.

La casa Rüthwen-Jürgensen és, precisament, un exemple paradigmàtic d'aquesta operació de mixtura dels processos abstractes, en la que l'arquitectura es redueix a les seves relacions essencials i es fa possible la convivència dels dos tipus espacials. El pati i el pavelló es plantegen a l'inici del projecte i, tot i que varien al llarg del procés, es reformulen i apareixen en la casa construïda. A través dels croquis es dedueix que allò que Jacobsen persegueix és una manera determinada de connectar aquests dos espais entre ells, i posar-los en relació amb l'entorn i el programa. La plataforma, les cobertes inclinades i la composició per parts són algunes de les estratègies que també romanen des dels primers esbossos del projecte. **(01-03)**

El pati de la Rüthwen-Jürgensen es planteja com un atri que progressivament deixa la centralitat i queda obert per un costat, definit per tres cossos paral·lelepipèdics, de manera similar a com es produeixen els patis de les *granges escandinaves*. D'aquesta manera, passa de ser una *casa pati*, a esdevenir una *casa amb pati* en la que l'espai principal és el pavelló de la sala d'estar. Aquest pavelló, entès com una construcció que s'obre al paisatge, es presenta en el volum de doble alçada que es col·loca en la posició privilegiada respecte el sol i les vistes. Els altres

LA CASA SEGÚN JACOBSEN

En las casas se tiende a buscar un rincón de abrigo, una protección del exterior, pero también un lugar que permita comunicarse con el entorno. Es una cuestión ancestral que la casa se considere un *refugio*, pero también un *mirador*, una atalaya que permita relacionarse con la naturaleza y el mundo. El refugio, físico y psicológico, aparece por la necesidad de protegerse y la posibilidad de ser una atalaya es un recurso una vez superado el miedo ancestral a la naturaleza. Así, la casa es como una delimitación, como una inflexión en el espacio continuo que permite establecer el hogar en un lugar concreto.

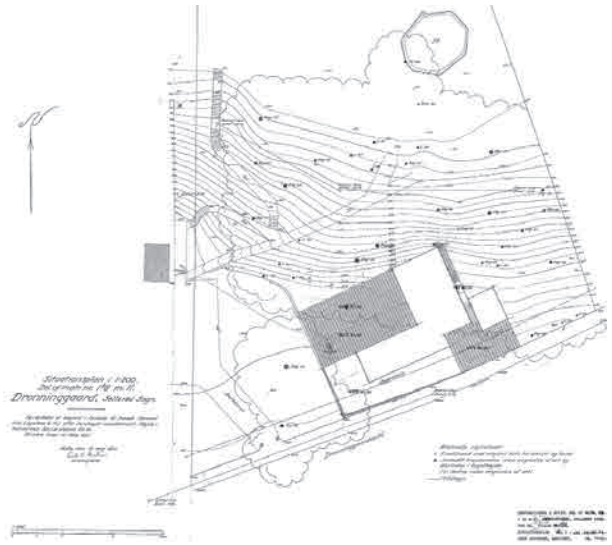
Estos conceptos tradicionales de refugio y mirador también se encuentran en las casas de Jacobsen. A lo largo de la tesis ha interesado saber de qué manera Jacobsen responde a esta doble lectura, cuál es su respuesta formal y cuáles son los espacios que lo articulan. La respuesta a estas preguntas se deduce del análisis de su arquitectura doméstica, donde conviven dos tipos espaciales: el *patio* y el *pabellón*. Jacobsen entiende el patio como un recinto de acceso y el pabellón como una sala de estar independiente. Desde este punto de vista, la casa sería el espacio comprendido entre la protección y la proyección, entre el recinto cóncavo y la apertura convexa. La forma cóncava del recinto aporta recogimiento y protección, aspectos necesarios para la expansión y apertura de la parte convexa: la sala de estar.

La construcción del refugio se hace a partir de la interposición de un recinto que ayuda a acceder al interior mediante un tiempo de acomodación que se concreta en un espacio de transición. De esta forma, a partir de un espacio de control, se crea una casa con la calidez e intimidad necesarias para convertirla en un hogar. Este refugio, protegido de la calle, contiene una parte de mirador que corresponde a la sala, que a través de la terraza y el jardín conecta con el entorno.

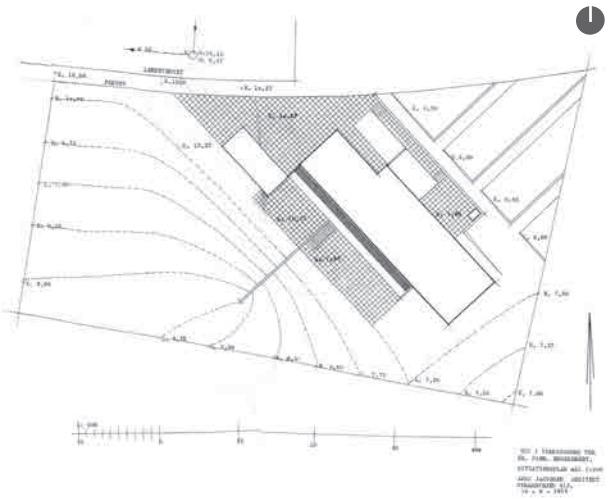
Se establece un recorrido desde la calle hasta el corazón de la casa a través de un espacio de regulación inicial que acaba en la zona del jardín, que se fusiona con la naturaleza. El recorrido es una gradación entre aquello mundano, incontrolado y ruidoso a aquello íntimo, silencioso y tranquilo. En definitiva, se consigue un espacio de intimidad entre dos espacios transitivos que tienden a relacionarse con el entorno.

La casa Rüthwen-Jürgensen es, precisamente, un ejemplo paradigmático de esta operación de mixtura de los procesos abstractos, en la que la arquitectura se reduce a sus relaciones esenciales y hace posible la convivencia de los dos tipos espaciales. El patio y el pabellón se plantean al inicio del proyecto y, a pesar de que varían en el proceso, se reformulan y aparecen en la casa construida. A través de los croquis se deduce que aquello que se persigue es una manera de conectar estos dos espacios en relación al entorno y al programa. La plataforma, las cubiertas inclinadas y la composición por partes son algunas de las estrategias que también permanecen desde los primeros esbozos.

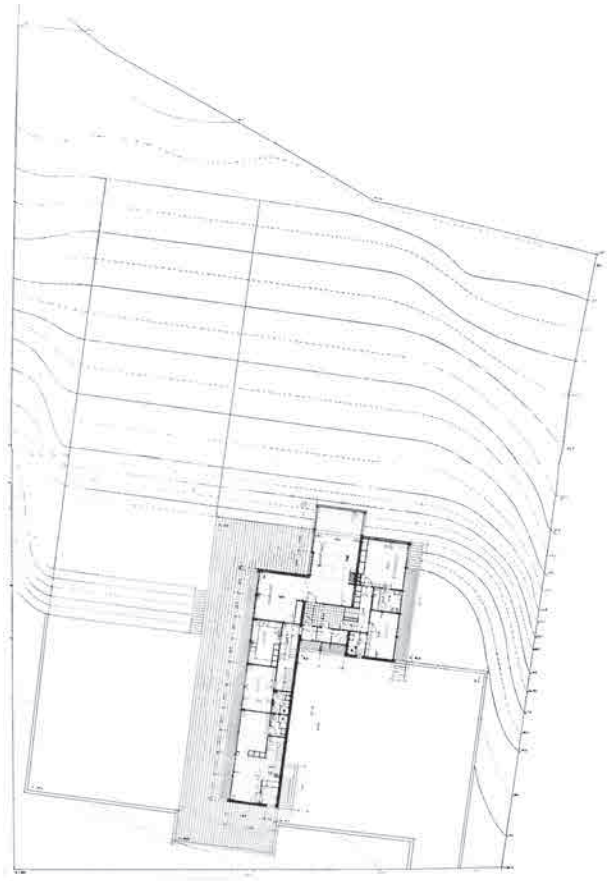
El patio de la Rüthwen-Jürgensen se plantea como un atrio que progresivamente deja la centralidad y queda abierto por un lado, definido por tres paralelepípedos, de manera similar a cómo se producen los patios de las *granjas escandinavas*. De esta manera, pasa de ser una *casa patio*, a convertirse en una *casa con patio* en



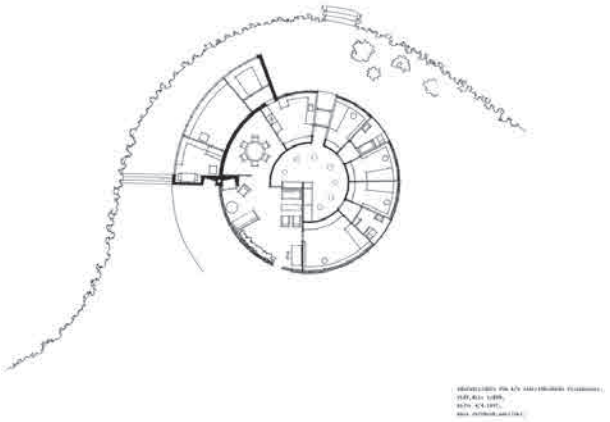
04



05



06



07

04. Casa Hallas Møller, 1954 (*549 Map8 18968 b*). **05.** Casa Engelbredt, 1954 (*547 Map10 Sense numero 03*). **06.** Casa Edwin Jensen, 1955-1958 (*539 Map1 18990 b*). **07.** Casa Leo Henriksen, 1956-1957 (*538 Map9 Sense numero 02*).

volums que formen la casa van a remolc del principal, que s'imposa a través d'un característic perfil inclinat que embolcalla una doble alçada que reprodueix l'*espai del fum* de les *cases llargues* tradicionals daneses.

Quan Jacobsen comença a projectar la casa Rüthwen-Jürgensen, cap a l'agost de 1954, fa uns mesos que està treballant amb els projectes Hallas Møller i Engelbredt. Les estratègies portades a terme en aquests dos projectes, que no s'arriben a construir, es traslladen directament a la Rüthwen-Jürgensen: la diferenciació de dos espais exteriors, la consolidació del recinte d'accés, l'extraversió de la sala d'estar, la composició per parts i el domini volumètric de l'ala principal. **(04-05)**

Jacobsen treballa amb els projectes Hallas Møller i Engelbredt durant uns sis mesos i quan acaba, al cap d'un any, compagina el treball de la casa Rüthwen-Jürgensen amb les cases Jensen i Leo Henriksen. Aquests dos exemples combinen els mateixos tipus espacials, la Jensen més fidelment i la Henriksen de forma més abstracta. Però les dues cases mantenen un recinte d'accés acotat i sense vistes a l'interior de la parcel·la, i una zona enjardinada generosa on hi aboca la sala d'estar situada al punt més alt i privilegiat. **(06-07)**

En algunes obres el pati i el pavelló conviuen, com en la Rüthwen-Jürgensen o la Møller, però en d'altres es parteix essencialment d'un d'aquests espais, com el pavelló en el cas de la Siesby o els patis en l'agrupació de Bellevue (d'accés i intermedi). Per tant, l'evolució de l'obra domèstica de Jacobsen va lligada a l'experimentació amb els dos arquetipus: el recinte i el porxo.

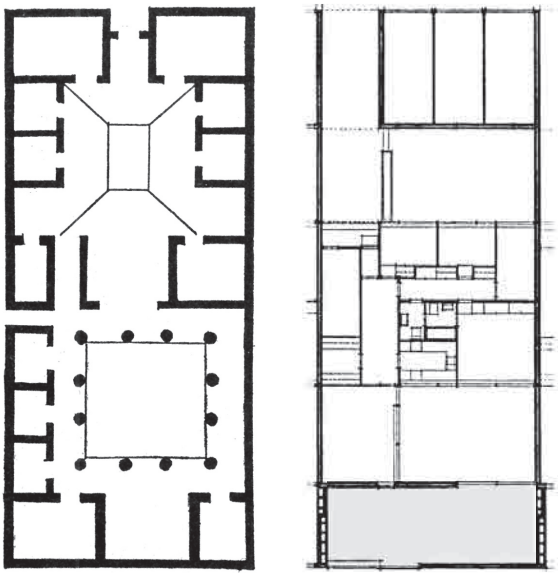
Les cases pati coetànies a la Rüthwen-Jürgensen són les agrupacions a Carlsminde, Hansaviertel i Bellevue. Els patis son els encarregats de dilatar l'interior. La sala d'estar queda a cavall entre el pati intermedi i el jardí exterior, de manera que s'identifica com un pavelló gairebé annex. L'esquema és equiparable al de les cases pompeianes, amb un atri central i un jardí posterior (peristil). **(08)**

Aquesta successió d'espais esdevé una invariant que en les cases pavelló es veu alterada per la pèrdua del pati intermedi. Llavors, és el *hall* l'element vertebrador que connecta les estances interiors i les catapulta a l'exterior. En la Kokfelt i en la Siesby, l'espai construït, definit com un prisma lleuger aixecat del terreny, es relaciona bàsicament amb els espais exteriors, tancant-se al recinte d'accés i obrint-se a la terrassa i al jardí. De fet, el prototipus de pavelló per Jacobsen té també una part de pati, que queda relegada al recinte d'accés.

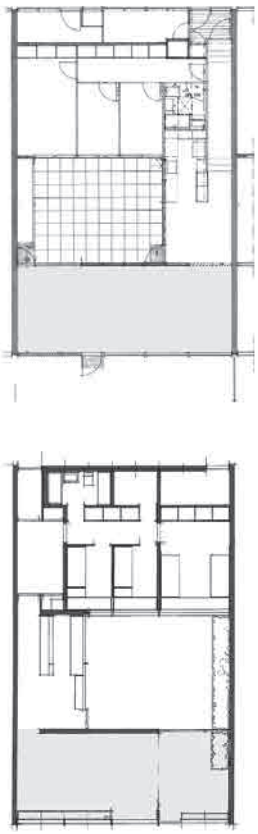
Totes les estances interiors, ja siguin d'un arquetipus o de l'altre, es comuniquen amb els espais exteriors, ja en siguin dos (recinte d'accés i jardí) o tres (recinte d'accés, pati intermedi/terrassa i jardí), a través d'un recorregut estudiat. Normalment, les peces es disposen en el mateix ordre: el recinte d'accés (*adgang*), el vestíbul (*hall*), el menjador (*spisestue*), la terrassa (*terrasse*) o el pati intermedi (*atrium*), la sala d'estar (*dagligstue*) i el jardí (*have*). El recorregut públic mai es vincula amb la zona de servei ni amb la dels dormitoris i, normalment, el vestíbul és la peça que distribueix els altres possibles recorreguts més interns i privats. Des del vestíbul també es condueix a la sala o al menjador a través d'un espai amb lluernaris puntuals, com en la Siesby, Ved Bellevue Bugt, Hallas Møller i Engelbredt, entre d'altres.

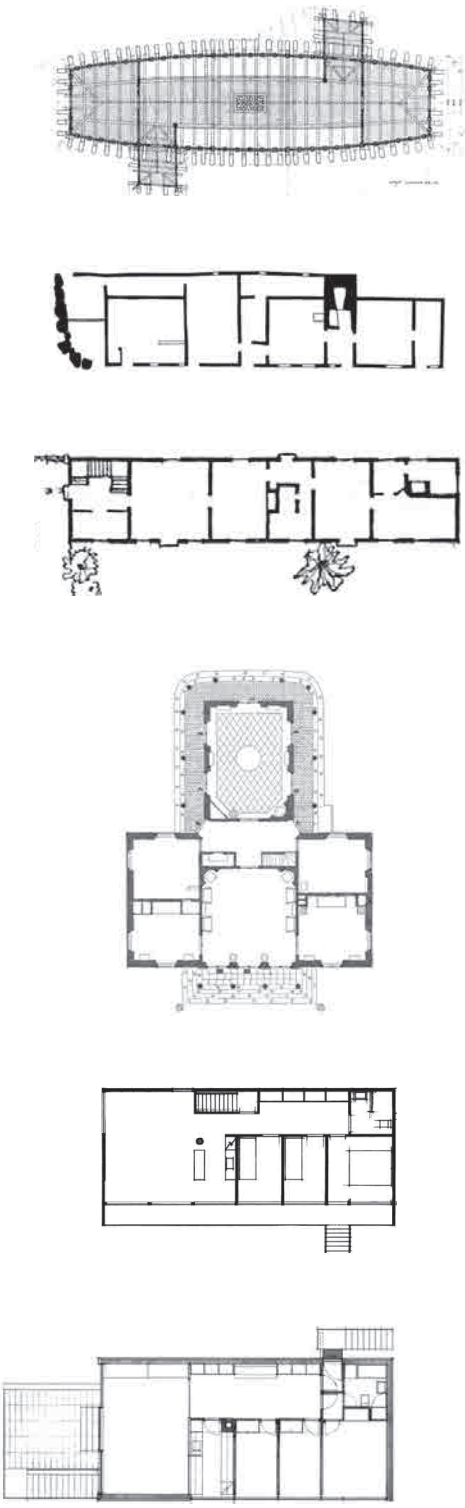
El recorregut interfereix d'una manera especial en el menjador i aquesta peça es converteix en la que articula el vestíbul i la sala d'estar. Com que la sala

la que el espacio principal es el pabellón de la sala de estar. Este pabellón, entendido como una construcción abierta al paisaje, se presenta en el volumen de doble altura colocado en la posición privilegiada. Los otros volúmenes van a remolque del principal, que se impone con un característico perfil inclinado que arropa el *espacio del humo* de las *casas largas* danesas.
Cuando Jacobsen empieza a proyectar la casa Rüthwen-Jürgensen, en agosto de 1954, hace unos meses que está trabajando en la Hallas Møller y la Engelbredt. Las estrategias de estos proyectos, que no se construyen, se trasladan a la Rüthwen-Jürgensen: los dos espacios exteriores, la consolidación del recinto de acceso, la extraversión de la sala, la composición por partes y el dominio volumétrico del ala principal.
Jacobsen trabaja con Hallas Møller y Engelbredt durante unos seis meses y cuando acaba, después de un año, compagina el trabajo de la Rüthwen-Jürgensen con la Jensen y la Henriksen. Estos ejemplos combinan los mismos tipos espaciales, la Jensen más fielmente y la Henriksen de forma más abstracta. Pero las dos casas mantienen un recinto de acceso sin vistas al interior de la parcela y un jardín generoso donde se abre la sala de estar situada en su punto más alto.
En algunas obras conviven patio y pabellón, como en la Rüthwen-Jürgensen o la Møller, y en otras se parte de uno de los espacios, como el pabellón en la Siesby o los patios en Bellevue (de acceso e intermedio). Así, la evolución de la obra doméstica de Jacobsen va ligada a la experimentación del recinto y del porche.
Las casas patio coetáneas a la Rüthwen-Jürgensen son las Carlsminde, Hansaviertel y Bellevue. Los patios son los encargados de dilatar el interior. La sala queda a caballo entre el patio intermedio y el jardín, de modo que se identifica con un pabellón casi anexo. El esquema es equiparable al de las casas pompeyanas, con un atrio central y un jardín posterior (peristilo).
Esta sucesión de espacios es una invariante que en las casas pabellón se altera por la pérdida del patio intermedio. Entonces, es el *hall* el elemento vertebrador que conecta las salas interiores y las catapulta al exterior. En la Kokfelt y en la Siesby, el espacio construido, definido como un prisma ligero elevado, se relaciona básicamente con los espacios exteriores, cerrándose al recinto de acceso y abriéndose a la terraza y al jardín. De hecho, el prototipo de pabellón según Jacobsen tiene también una parte de patio, que queda relegada al recinto de acceso.
Todas las estancias interiores, ya sean de un arquetipo o del otro, se comunican con los espacios exteriores, ya sean dos (recinto de acceso y jardín) o tres (recinto, patio intermedio/terraza y jardín), a través de un recorrido. Normalmente, las piezas se disponen en el mismo orden: recinto de acceso, vestíbulo, comedor, terraza o patio intermedio, sala de estar y jardín. El recorrido público nunca se vincula a la zona de servicio ni de dormitorios y, normalmente, el vestíbulo distribuye los otros posibles recorridos más internos y privados. El vestíbulo también conduce a la sala o al comedor guiando a través de lucernarios puntuales, como en la Siesby, Ved Bellevue Bugt, Hallas Møller y Engelbredt.
El recorrido interfiere de una manera especial en el comedor y esta pieza se convierte en la que articula el vestíbulo y la sala de estar. La sala coge tal independencia que se puede llegar a entender



08





09

08. Model pompeià de casa doble i evolució de les cases pati de Jacobsen, en les que s'emfatitza l'estança d'estar oberta a l'exterior i vinculada al pati (*Les heures claires*, 2008; *Danmarks Kunstbibliotek*). **09.** Evolució de les cases pavelló a partir de la *casa llarga*, la *granja escandinava*, la casa Spurveskjul i el pavelló de Liselund (*Building customs in viking age Denmark*, 1994; *Architectural Review*, novembre 1948; *Liselund*, 1918; *Danmarks Kunstbibliotek*).

agafa tal independència que es pot arribar a entendre com un volum deslligat de la resta de la casa, el menjador es manifesta com el porxo entre les dues parts. La peça del menjador estableix així una certa intimitat respecte la sala i sempre manté una relació autònoma amb l'exterior a través d'una terrassa o d'un atri. Aquesta terrassa no es comparteix amb el jardí on s'aboca la sala. Són espais complementaris però amb certa independència, com passa en multitud d'exemples, des de l'agrupació Søholm I, la Møller, la Upton-Hansen, les coetànies a la Rüthwen-Jürgensen o la Gertie Wandel.

Entre l'inici del recorregut més públic, el vestíbul, i el punt final, el jardí, no existeix gairebé mai un únic eix visual ni de recorregut. Amb la intenció de protegir la intimitat de la sala, es procura no tenir visuals directes des del vestíbul. Per això, sovint es produeixen uns recorreguts que no corresponen amb les visuals, que, per la seva banda, segueixen una direcció en diagonal. En són exemples les cases Rüthwen-Jürgensen, Hansaviertel, Ved Bellevue Bugt i Gertie Wandel, on el vestíbul es va dilatant visualment fins arribar a la sala d'estar.

En aquest recorregut domèstic es poden trobar similituds amb els existents a les cases romanes de Pompeia: il·luminació zenital, eixos visuals que travessen espais heterogenis, eixos de recorregut esglaonadament desplaçats, jardí exterior com a resultat últim de l'interior, etc.[1] La casa a Ved Bellevue Bugt, que és el model de casa pati per Jacobsen, es pot assimilar a una casa pompeiana, ja que ambdues comparteixen una duplicació d'espais, amb un davant i un darrera. Tot i les similituds, l'atri romà passa de ser l'únic cor de la casa per passar-ho a ser juntament amb el jardí. **(08)**

Per Jacobsen, la casa és la unió dels dos pols: el recinte d'accés còncau i el jardí convex que es fusiona amb la natura. Per la seva banda, la casa pompeiana queda constituïda per la unió de dues cases completes: la del ritus i la memòria, i la domèstica i habitada. La part davantera és la més propera al carrer i conserva íntegrament l'esquema primitiu romà articulat al voltant d'un atri. Mentre que una nova part apareix articulada al peristil, segons el model importat de Grècia. Tots dos espais es recorren en trajectes entreteixits, de la mateixa manera que Jacobsen planteja el seu model de casa pati.

> Casa pompeiana que construeix un *lloc interior*, separat del món i tanmateix abocan-te'l en les seves cavitats, des de la il·lusió pictòrica a la construcció d'una naturalesa humanitzada en el jardí. Un casa que ens convida, una vegada més, a imaginar-la de nou: un lloc on habitar, on mirar al món amb fermesa, mesurant-lo i comprenent-lo: en suma, una pràctica *moderna*, o millor encara, intemporal.[2]

Jacobsen arriba a la depuració del concepte de casa a través d'aquestes exemples en la seva etapa de maduresa. En la seva essència s'hi troben referents clàssics i tradicionals com les cases pompeianes, les *cases llargues*, les *granges escandinaves* o els *cottage* anglosaxons. **(09)** En aquests models es poden trobar els conceptes domèstics de refugi i mirador, de pati i pavelló, que després Jacobsen explora fins arribar a un model més abstracte. De fet, en les seves primeres cases ja s'hi pot trobar la mateixa voluntat d'implantació, la connexió entre les estances, el recorregut i la disposició dels espais exteriors que apareixen més clarament en els últims projectes coetanis a la Rüthwen-Jürgensen.

1. QUETGLAS, Josep. *Les heures claires: Proyecto y arquitectura en la Villa Savoye de Le Corbusier y Pierre Jeanneret.* Barcelona: Massilia, 2008, pàgina 549.

2. USTÁRROZ, Alberto. *La lección de las Ruinas*. Barcelona: Fundación Caja de arquitectos, Colección Arquíthesis, número 1, 1997, pàgina 211.

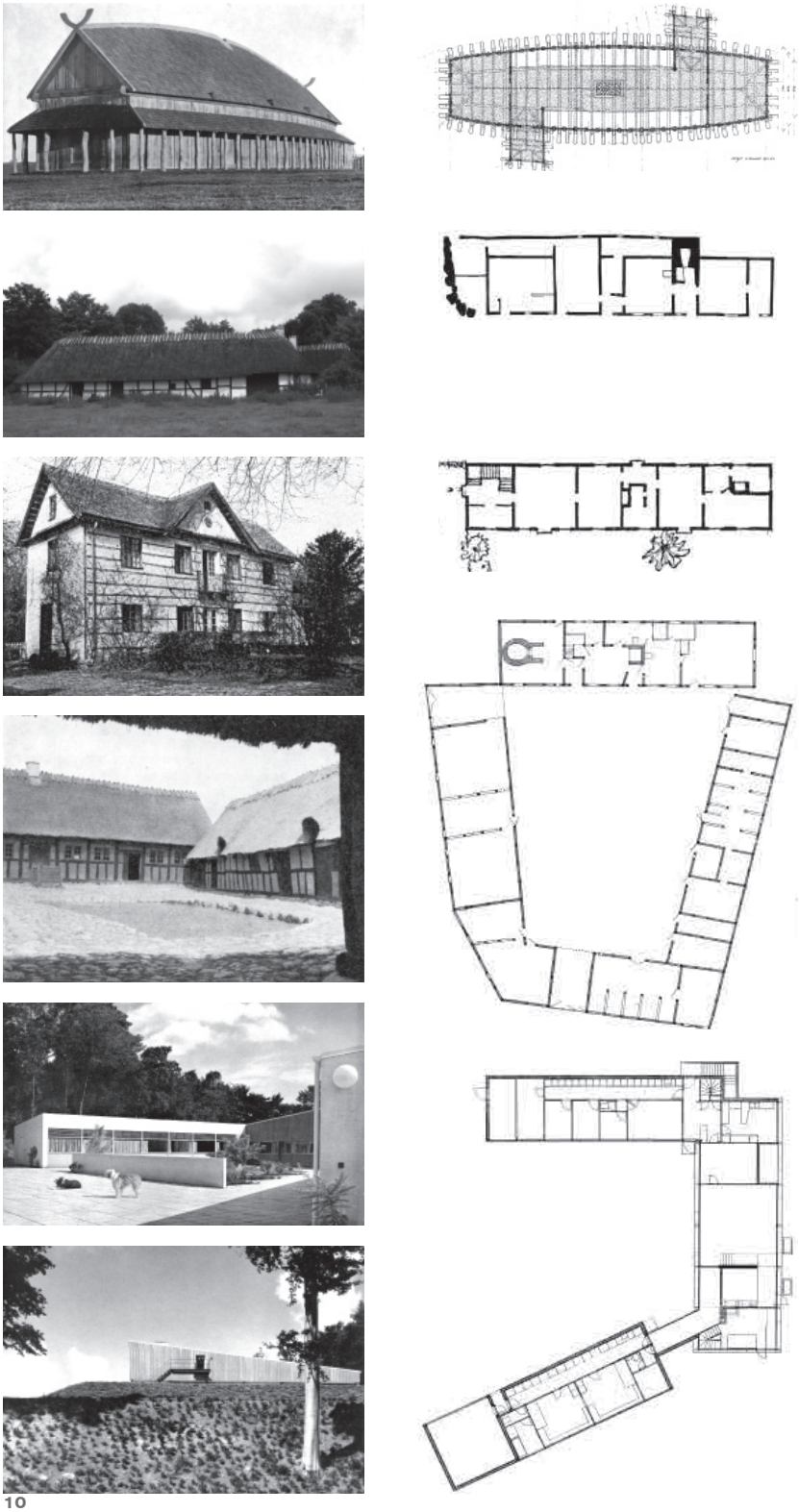
como un volumen desligado del resto de la casa, y el comedor como el porche entre las dos partes. El comedor establece así una cierta intimidad respeto la sala y siempre mantiene una relación autónoma con el exterior a través de una terraza o de un atrio. Esta terraza no se comparte con el jardín. Son espacios complementarios pero con cierta independencia, como pasa en las casas Søholm I, Møller, Upton-Hansen, las coetáneas a la Rüthwen-Jürgensen o la Gertie Wandel. Entre el inicio del recorrido más público, el vestíbulo, y el punto final, el jardín, no existe casi nunca un único eje visual ni de recorrido. Con la intención de proteger la intimidad de la sala, se procura no tener visuales directas desde el vestíbulo. Por eso, a menudo se producen unos recorridos que no corresponden con las visuales, que, por su parte, siguen una dirección en diagonal. Son ejemplos las casas Rüthwen-Jürgensen, Hansaviertel, Ved Bellevue Bugt y Gertie Wandel, donde el vestíbulo se dilata visualmente hasta a la sala. En este recorrido doméstico se pueden encontrar similitudes con los de las casas romanas de Pompeya: iluminación cenital, ejes visuales que atraviesan espacios heterogéneos, ejes de recorrido escalonadamente desplazados, jardín exterior como resultado último del interior, etc. La casa en Ved Bellevue Bugt, que es el modelo de casa patio para Jacobsen, se puede asimilar a una casa pompeyana, puesto que ambas comparten una duplicación de espacios, con un delante y un detrás. A pesar de las similitudes, el atrio romano pasa de ser el único corazón de la casa a serlo junto al jardín.

Para Jacobsen, la casa es la unión de los dos polos: el recinto de acceso cóncavo y el jardín convexo que se fusiona con la naturaleza. Por su parte, la casa pompeyana queda constituida por la unión de dos casas completas: la del ritual y la memoria, y la doméstica y habitada. La parte delantera es la más cercana en la calle y conserva íntegramente el esquema primitivo romano alrededor de un atrio. Mientras que una nueva parte aparece articulada al peristilo, según el modelo importado de Grecia. Los dos espacios se recorren en trayectos entretejidos, del mismo modo que Jacobsen plantea su modelo de casa patio.

Casa pompeyana que construye un 'lugar interior', separado del mundo y sin embargo evocándolo en sus cavidades, desde la ilusión pictórica a la construcción de una naturaleza humanizada en el jardín. Una casa que nos invita, una vez más, a imaginarla de nuevo: un lugar donde habitar, donde mirar al mundo con firmeza, midiéndolo y comprendiéndolo: en suma, una práctica 'moderna', o mejor aún, intemporal.

Jacobsen llega a la depuración del concepto de casa en su etapa de madurez. En su esencia se encuentran referentes clásicos y tradicionales como las casas pompeyanas, las *casas largas*, las *granjas escandinavas* o los *cottage* anglosajones. En estos modelos se pueden encontrar los conceptos domésticos de refugio y mirador, de patio y pabellón, que después Jacobsen explora hasta llegar a un modelo más abstracto. De hecho, en sus primeras casas ya se encuentra la misma voluntad de implantación, la conexión entre las salas, el recorrido y la disposición de los espacios exteriores que aparecen más claramente en los últimos proyectos coetáneos a la Rüthwen-Jürgensen.

Esta repetición de estrategias indica que se pueden



10

10. Invariants de la *casa llarga* a la casa Rüthwen-Jürgensen (*Træ og Arkitektur*, 1958; *Building customs in viking age Denmark*, 1994; Autora, Frilandmuseet de Copenhaguen, estiu 2006; *Truegården: Faglig Læsning*, 1965; *Architectural Review*, novembre 1948; *Arne Jacobsen*, Faber, 1964; *Danmarks Kunstbibliotek*).

El que aquesta repetició d'estratègies indica és que es poden reconèixer una sèrie d'invariants en l'arquitectura de Jacobsen. Fernando Chueca Goitia tracta el concepte d'invariant en el camp de l'arquitectura a *Invariantes castizos de la arquitectura española*. Segons ell "una invariant és una cosa que quan altres coses lligades a ella es modifiquen roman sense patir canvi o alteració; i el canvi queda representat en lògica per mitjà de relacions que els matemàtics diuen transformacions"[3]. Per tant, una invariant és l'expressió d'un element estructurador de la forma, general i permanent, que és capaç de modificar-se i manifestar-se en diversitat d'exemples. La seva característica principal és la de permetre una flexibilitat i adaptació a les diferents circumstàncies, sent només un model abstracte i ideal de partida que necessita ser transformat per ajustar-se a les necessitats concretes. Així, mentre una invariant és un concepte flexible, una constant és un terme fix, immutable, rígid, que no respon a cap situació especial.

Des d'aquest punt de vista, es pot entendre que la feina d'un arquitecte mai es perd perquè tot el que es treballa en una obra conté algun element útil per a la següent. És a dir, que cada obra conté part de l'anterior i serà part de la propera. Així, tota obra manté una sèrie d'invariants que contínuament el seu autor va fixant en cadascun dels seus projectes, conscient o inconscientment, i consoliden una tradició arquitectònica. A través de l'estudi d'aquestes invariants s'arriba al coneixement complert del conjunt de la seva obra.

Jacobsen persegueix una arquitectura basada en els dos arquetipus que proporcionen a la casa una doble lectura. És per això que tot i començar la seva carrera en l'ortodòxia de l'època, basada en els models de Spurveskjul i Liselund, ràpidament fa servir estratègies per superar-la, tant a nivell constructiu com espacial. Assoleix un ideal de casa en el que es barregen característiques pròpies de la modernitat, com l'expansió cap a l'exterior, amb temes més propis de la tradició, com els espais tancats i introvertits característics de l'arquetipus del recinte.

Una de les seves invariants és la manera d'implantar-se a la parcel·la, amb la que procura reforçar els arquetipus del recinte i el porxo. Apareix en les primeres obres i en les últimes, en parcel·les grans i petites, en entorns verges o en urbanitzacions residencials perifèriques, tot i que en unes té més opcions que en altres. Les seves primeres cases, als afores de Copenhaguen, es troben en parcel·les reduïdes caracteritzades pel carrer d'accés i les parcel·les veïnes. Té pocs recursos per adaptar el projecte a les circumstàncies concretes del clima, el lloc, la topografia, l'accés, el recorregut i les vistes. **(10)**

Durant la dècada de 1930, Jacobsen projecta més d'una vintena de cases unifamiliars a Gentofte,[4] amb condicions similars, la majoria al llarg dels carrers Hegelsvej i Gotfred Rodes Vej. El terreny és horitzontal, sense vistes especialment interessants i amb parcel·les veïnes molt properes. Les variables que distingeixen cada proposta van lligades al seu programa específic, a les particularitats geomètriques de la parcel·la i al costat del carrer d'accés (nord o sud). Si es comparen algunes d'aquestes cases es poden veure les diferents solucions adoptades al llarg de deu anys en llocs i condicions similars, on busca un entorn

3. CHUECA GOITIA, Fernando. *Invariantes castizos de la arquitectura española.* Madrid: Editorial Dossat, 1981, pàgina 28.

4. Àrea residencial (Gentofte Kommune) creada al segle XVIII que actualment és una regió perifèrica a Copenhaguen resultat de la fusió de diverses ciutats antigament independents: Charlottenlund, Dyssegård, Gentofte, Hellerup, Jægersborg, Klampenborg, Ordrup, i Vangede.

reconocer una serie de invariantes en la arquitectura de Jacobsen. Fernando Chueca Goitia trata el concepto de invariante en el campo de la arquitectura en *Invariantes castizos de la arquitectura española*. Según él "una invariante es una cosa que, cuando otras cosas ligadas a ella se modifican, permanece sin sufrir cambio o alteración; y el cambio queda representado en lógica por medio de relaciones que los matemáticos llaman transformaciones". Por lo tanto, una invariante es la expresión de un elemento estructurador de la forma, general y permanente, que es capaz de modificarse y manifestarse en diversidad de ejemplos. Su característica principal es la de permitir una flexibilidad y adaptación a las distintas circunstancias, siendo sólo un modelo abstracto e ideal de partida que necesita ser transformado para ajustarse a las necesidades. Así, mientras una invariante es un concepto flexible, una constante es un término fijo, inmutable, rígido, que no responde a ninguna situación especial.

Se puede entender que el trabajo de un arquitecto nunca se pierde porque lo que se trabaja en una obra contiene algún elemento útil para la siguiente. Es decir, que cada obra contiene parte de la anterior y será parte de la siguiente. Así, toda obra mantiene una serie de invariantes que continuamente su autor va fijando en cada uno de sus proyectos, consciente o inconscientemente, y consolidan una tradición arquitectónica. A través del estudio de las invariantes se llega al conocimiento del conjunto de su obra.

Jacobsen persigue una arquitectura basada en los dos arquetipos que proporcionan a la casa una doble lectura. Es por eso que a pesar de empezar su carrera en la ortodoxia de la época, basada en los modelos de Spurveskjul y Liselund, rápidamente usa estrategias para superarla, tanto a nivel constructivo como espacial. Logra un ideal de casa en el que se mezclan características propias de la modernidad, como la expansión hacia el exterior, con temas más propios de la tradición, como los espacios cerrados e introvertidos característicos del arquetipo del recinto.

Una de sus invariantes es la manera de implantarse en la parcela, con los arquetipos del recinto y porche. Aparece en las primeras y últimas obras, en parcelas grandes y pequeñas, en entornos vírgenes o en urbanizaciones periféricas, a pesar de que en unas tiene más opciones que en otras. Sus primeras casas, en las afueras de Copenhague, se encuentran en parcelas caracterizadas por la calle de acceso y las parcelas vecinas. Tiene pocos recursos para adaptar el proyecto a las circunstancias concretas del clima, el lugar, la topografía, el acceso, el recorrido y las vistas.

Durante la década de 1930, Jacobsen proyecta más de veinte casas en Gentofte, con condiciones similares, la mayoría a lo largo de las calles Hegelsvej y Gotfred Rodes Vej. El terreno es horizontal, sin vistas interesantes y con parcelas vecinas muy cercanas. Las variables que distinguen cada propuesta van ligadas a su programa específico, a las particularidades geométricas de la parcela y el lado de la calle de acceso (norte o sur). Si se comparan algunas de estas casas se pueden ver las diferentes soluciones adoptadas a lo largo de diez años en lugares y condiciones similares, donde busca un entorno acotado para acceder, y las mejores vistas y orientación para la sala de estar.

Dos ejemplos de casas situadas al lado norte de la

11

12

13 14

11. Zona de Gentofte, Hegelsvej (Virtual Earth, 2008). **12.** Gentofte, Hegelsvej, amb les primeres cases de Jacobsen senyalades (*Gentofte: Atlas over bygninger og bymiljøer*, 2004). **13.** Cases Brobjerg (1933-1934) i T.D.W. Bannister (1929), Hegelsvej 18 i 16 (*Danmarks Kunstbibliotek*). **14.** Cases E. Monrad-As (1929-1931) i Lund Andersen (1933), Hegelsvej 29 i 27 (*Danmarks Kunstbibliotek*).

acotat per on accedir, i les millors vistes i orientació per la sala d'estar. **(11-12)**

Dos exemples de cases situades al costat nord del carrer Hegelsvej són els números 16 i 18, la T.D.W. Bannister (1929) i la Brobjerg (1933-1934). Parteixen de l'articulació d'un prisma principal amb altres volums encaixats en sentit perpendicular i paral·lel, que formen un conjunt complex. El volum principal es col·loca paral·lel al carrer, a l'extrem nord de la parcel·la i deixa l'espai davanter per l'accés i el jardí. La solució a aquesta interferència, que impedeix tenir privacitat, se soluciona deixant el recorregut d'accés en un lateral i la resta de la parcel·la pel jardí. D'aquesta manera, l'habitatge s'articula en diversos volums que responen a una configuració més opaca al recinte d'accés i més oberta a la zona del jardí, solució que Jacobsen adopta per resoldre la coincidència d'accés i orientació al sud. **(13)**

Dos altres exemples de cases situades al costat sud del carrer Hegelsvej són els números 27 i 29, la Lund Andersen (1933) i la E. Monrad-As (1929-1931). Aquesta vegada el prisma principal es col·loca paral·lel al carrer i es macla amb un de més petit i perpendicular, a l'interior de la parcel·la. Els dos casos tenen una volumetria similar, amb superfície equivalent i una sola alçada. Les cases que es troben en aquest costat del carrer tenen una solució d'implantació més fàcil ja que al nord hi ha l'accés, que fa coincidir l'orientació amb la necessitat de protecció, mentre que la cara sud es pot obrir al jardí sense interferències. Per aquest motiu, Jacobsen no recorre aquí a una articulació de volums complexa per solucionar la implantació, com en els exemples de l'altre costat del carrer. **(14)**

Amb els mateixos objectius, sovint utilitza elements com paviments, arbrats i pèrgoles per ajudar a guiar el recorregut des de fora de la parcel·la a la porta d'entrada. Per exemple, en la casa Boll (1927) emmarca l'entrada a la parcel·la per una arcada. En la seva pròpia casa a Charlottenlund (1929), col·loca un paviment des de l'accés a la porta d'entrada, acompanyat d'un arbrat per protegir les vistes cap al jardí. En la casa Bannister (1929) dissenya una pèrgola que condueix fins a la porta de l'habitatge, i diferencia així la zona d'accés de la zona del jardí. En la casa Fergo (1929) configura l'entrada a la parcel·la mitjançant uns arbustos densos, de 2 metres d'alçada, que impedeixen visuals sobre el jardí i guien al visitant fins l'accés. Els volums d'obra vista, un correspon a l'habitatge i l'altre al garatge, configuren la posició del recinte a través de la seva rotunditat i opacitat.

En entorns més lliures, on existeix una major flexibilitat per escollir la implantació, la resposta i la materialització del conjunt d'estratègies es fa més palesa. L'exemple dels habitatges construïts a Bellevue, prop de Gentofte, (els apartaments de Bellavista, l'agrupació Søholm i Ved Bellevue Bugt) permeten esbrinar quins condicionants del lloc té Jacobsen en compte per establir els criteris de projecte. La col·locació dels habitatges correspon als condicionants del lloc (carretera, via del tren i platja), a l'orientació i al programa, sense oblidar els conceptes de privacitat i intimitat que permeten garantir una connexió entre les estances principals i l'exterior a través del jardí o terrasses.

Jacobsen situa el projecte a l'emplaçament amb la intenció de ser conseqüent amb la totalitat de l'entorn. La voluntat és la de dominar fins a la línia de l'horitzó i apropiar-se de l'emplaçament, encara que sovint pugui sortir fora dels límits de la parcel·la. És per això que no acostuma a marcar clarament els límits entre propietats i aprofita les preexistències de fora la parcel·la, com la vegetació, la topografia o les vistes, per fer-ho. Prefereix que la parcel·la es vagi integrant a

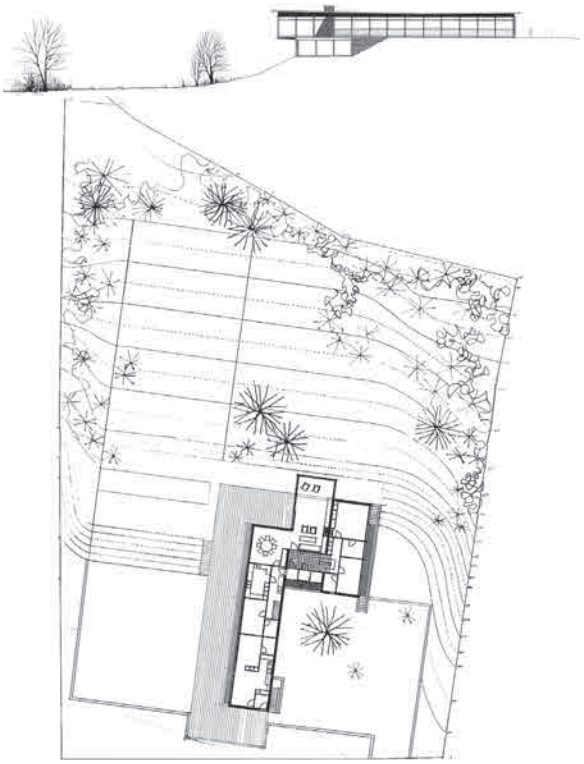
calle Hegelsvej son los números 16 y 18, la T.D.W. Bannister (1929) y la Brobjerg (1933-1934). Parten de la articulación de un prisma principal con otros volúmenes encajados en sentido perpendicular y paralelo, que forman un conjunto complejo. El volumen principal se coloca paralelo a la calle, al extremo norte de la parcela y deja el espacio delantero para el acceso y el jardín. La solución a esta interferencia, que impide tener privacidad, se soluciona dejando el recorrido de acceso en un lateral y el resto de la parcela para el jardín. De este modo, la vivienda se articula en varios volúmenes que responden a una configuración más opaca al recinto de acceso y más abierta a la zona del jardín, solución que Jacobsen adopta para resolver la coincidencia de acceso y orientación al sur.

Dos otros ejemplos de casas situadas al lado sur de la calle Hegelsvej son los números 27 y 29, la Lund Andersen (1933) y la E. Monrad-As (1929-1931). Esta vez el prisma principal se coloca paralelo a la calle y se macla con uno de más pequeño y perpendicular, al interior de la parcela. Los dos casos tienen una volumetría similar, con superficie equivalente y una sola altura. Las casas en este lado de la calle tienen una solución de implantación más fácil puesto que por el norte se accede, coincidiendo la orientación con la necesidad de protección, mientras que la cara sur se abre al jardín sin interferencias. Por este motivo, Jacobsen no recorre aquí a una articulación de volúmenes compleja para solucionar la implantación, como los ejemplos del otro lado de la calle.

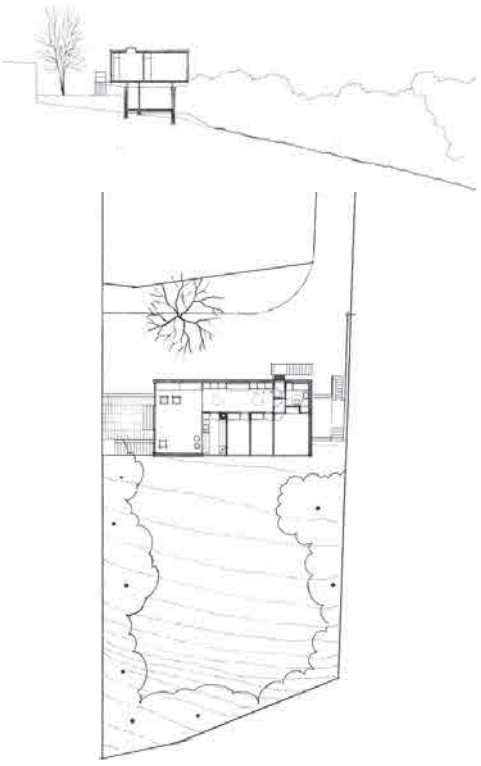
Con los mismos objetivos, a menudo utiliza elementos como pavimentos, árboles y pérgolas para guiar el recorrido desde fuera de la parcela a la puerta de entrada. Por ejemplo, en la casa Boll (1927) enmarca la entrada a la parcela con una arcada. En su propia casa en Charlottenlund (1929), coloca un pavimento desde el acceso a la puerta de entrada, acompañado de un arbolado para proteger las vistas hacia el jardín. En la casa Bannister (1929) diseña una pérgola que conduce hasta la puerta de la vivienda, y diferencia así la zona de acceso de la zona del jardín. En la casa Fergo (1929) configura la entrada mediante unos arbustos densos, de 2 metros de altura, que impiden visuales sobre el jardín y guían hasta el acceso. Los volúmenes de obra, de vivienda y garaje, configuran la posición del recinto a través de su rotundidad y opacidad.

En entornos más libres, donde existe una mayor flexibilidad para escoger la implantación, la respuesta y la materialización del conjunto de estrategias se hace más patente. El ejemplo de las viviendas en Bellevue, cerca de Gentofte, (los apartamentos de Bellavista, Søholm y Ved Bellevue Bugt) permiten averiguar qué condicionantes del lugar tiene Jacobsen en cuenta para establecer los criterios de proyecto. La colocación de las viviendas corresponde a los condicionantes del lugar (carretera, vía del tren y playa), a la orientación y al programa, sin olvidar la privacidad e intimidad que permiten garantizar una conexión entre las salas principales y el exterior a través del jardín o terrazas.

Jacobsen sitúa el proyecto en el emplazamiento con la intención de ser consecuente con la totalidad del entorno. La voluntad es la de dominar hasta la línea del horizonte y apropiarse del emplazamiento, aunque a menudo pueda salir fuera de los límites de la parcela. Es por eso que no acostumbra a marcar



15



16

15. Casa Edwin Jensen, 1955-1958 (*Danmarks Kunstbibliotek*). **16.** Casa Erik Siesby, 1957 (*Danmarks Kunstbibliotek*).

l'entorn progressivament, sense un canvi brusc. De fet, tradicionalment, en els països nòrdics no s'acostuma a col·locar barreres entre el que és públic i el que és privat. Més aviat s'ha establert sempre un límit més psicològic que físic. A Finlàndia i a Noruega la natura s'ha mantingut pràcticament inalterada fins a tocar els edificis, mentre que a Dinamarca i a Suècia s'ha rebaixat el seu component salvatge per convertir-se en una gradació entre la casa, el jardí i la natura.

Per exemple, en les cases Simony i Siesby, Jacobsen aprofita la topografia per crear un espai exterior propi únicament de la casa. Fa que el jardí sigui com un clar en el bosc envoltat per una massa d'arbres que actua de límit. Així, la zona del jardí queda acotada per la topografia i per la vegetació, i s'entén com una part de la natura en relació a l'habitatge sense necessitat d'establir discontinuïtat.

Molts dels habitatges unifamiliars fets durant la dècada de 1950 es troben en parcel·les amb una topografia molt marcada, de la que intenta treure'n profit. L'habitatge el col·loca sempre en el punt més alt per tal de divisar el jardí des de la sala d'estar. La seva arquitectura domèstica es distingeix per una geometria de traces ortogonals, a partir de la figura del rectangle apaïsat, que s'insereix en una topografia sovint prominent. Les formes apaïsades només es veuen alterades per una coberta inclinada que busca la llum, l'equilibri i la presència remarcada d'un volum principal. Moltes vegades s'ajuda de plataformes per dipositar els volums prismàtics de l'habitatge en un pla horitzontal. **(15-16)**

Les cases Simony, Upton-Hansen, Hallas Møller, Engelbredt, Jensen, Leo Henriksen o Siesby es troben en parcel·les amb desnivells topogràfics destacables que poden arribar a ser de 7 metres entre els extrems. En aquests casos apareix un element privilegiat amb un domini visual de l'entorn, com una tribuna, terrassa, balcó, mirador o gran finestral, o directament un volum, que normalment correspon a la sala d'estar. Les cases Møller i Rüthwen-Jürgensen se situen al costat del mar però 10 metres per sobre. Aquesta posició elevada s'aprofita per gaudir d'una panoràmica privilegiada però alhora complica la relació directa amb el mar.

L'estratègia canvia quan no hi ha una topografia rellevant i es troba en un terreny pràcticament horitzontal. La vegetació fa de barrera subtil per aconseguir la intimitat de l'espai exterior propi respecte els veïns. En l'agrupació de cases Søholm I i III protegeix el jardí de les vistes veïnes desplaçant cada un dels habitatges respecte el següent. En la casa Møller també s'ajuda de la vegetació i de murets baixos per protegir les visuals que es produeixen des del carrer d'accés sobre la zona exterior que es prolonga de la sala d'estar del cos principal. En la Rüthwen-Jürgensen incorpora vegetació al pati d'accés per no interferir visualment en el programa dels dormitoris dels fills ni en la sala d'estar. La Gertie Wandel, una de les últimes, es troba en una porció de terreny petita i horitzontal que amb murs, vegetació i façanes opaques aconsegueix una porció de natura allunyada de percepcions visuals externes.

Aquesta estratègia d'implantació a la parcel·la es veu reforçada amb una progressiva articulació dels volums. Aquesta articulació està encaminada a emfatitzar el recinte d'accés i la sala d'estar com un volum diferenciat i representatiu obert al jardí. Les primeres cases són còpies de les tradicionals, a l'estil Spurveskjul i Liselund, contingudes en un sol volum i tancades en si mateixes, com els exemples de les cases Lund Andersen (1933) i E. Monrad-As (1929-1931). Aquestes deixen pas a interpretacions de volumetries més irregulars

claramente los límites entre propiedades y aprovecha las preexistencias de fuera la parcela, como la vegetación, la topografía o las vistas, para hacerlo. Prefiere que la parcela se vaya integrando al entorno progresivamente, sin un cambio brusco. De hecho, tradicionalmente, en los países nórdicos no es habitual colocar barreras entre lo público y lo privado. Más bien se establece siempre un límite más psicológico que físico. En Finlandia y Noruega la naturaleza se ha mantenido prácticamente inalterada hasta tocar los edificios, mientras que en Dinamarca y en Suecia se ha rebajado su componente salvaje para convertirse en una gradación entre la casa, el jardín y la naturaleza. Por ejemplo, en las casas Simony y Siesby, Jacobsen aprovecha la topografía para crear un espacio exterior propio únicamente de la casa. Hace del jardín un claro en el bosque rodeado por una masa de árboles que actúa de límite. Así, la zona del jardín queda acotada por la topografía y por la vegetación, y se entiende como una parte de la naturaleza en relación a la vivienda sin necesidad de establecer discontinuidad.
Muchas de las viviendas unifamiliares de la década de 1950 se encuentran en parcelas con una topografía muy marcada, de la que intenta sacar provecho. Coloca la vivienda en el punto más alto para divisar el jardín desde la sala de estar. Su arquitectura doméstica se distingue por una geometría de trazas ortogonales, a partir del rectángulo apaisado, que se inserta en una topografía a menudo prominente. Las formas apaisadas sólo se alteran por cubiertas inclinadas que buscan la luz, el equilibrio y remarcar un volumen principal. Muchas veces las plataformas ayudan a depositar los prismas en un plano horizontal.
Las casas Simony, Upton-Hansen, Hallas Møller, Engelbredt, Jensen, Leo Henriksen o Siesby se encuentran en parcelas con desniveles topográficos que pueden llegar a los 7 metros entre extremos. En estos casos aparece un elemento privilegiado con un dominio visual del entorno, como una tribuna, terraza, balcón, mirador, gran ventanal o un volumen, que corresponde a la sala de estar. Las casas Møller y Rüthwen-Jürgensen se sitúan junto al mar pero 10 metros por encima. Esta posición elevada se aprovecha para disfrutar de una panorámica privilegiada pero a la vez complica la relación directa con el mar.
La estrategia cambia cuando no hay una topografía relevante y se encuentra en un terreno prácticamente horizontal. La vegetación hace de barrera sutil para conseguir la intimidad del espacio exterior propio respecto a los vecinos. En las casas Søholm I y III protege el jardín de las vistas vecinas desplazando cada una de las viviendas respecto la siguiente. En la casa Møller también se ayuda de la vegetación y de muros bajos para proteger las visuales que se producen desde la calle sobre la zona exterior que se prolonga de la sala de estar del cuerpo principal. En la Rüthwen-Jürgensen incorpora vegetación en el patio de acceso para no interferir visualmente en los dormitorios de los hijos ni en la sala de estar. La Gertie Wandel está en una porción de terreno pequeña y horizontal que con muros, vegetación y fachadas opacas consigue una porción de naturaleza alejada de visuales externas.
Esta estrategia de implantación en la parcela se ve reforzada con una progresiva articulación de los

17

18

19

20

17. Casa Sigurd Wandel, 1926-1927 (*Danmarks Kunstbibliotek*; *Arkitekten*, 1928). **18.** Casa E. Aabling-Thomsen, 1928 (*Arne Jacobsen*, Thau, Vindum, 1998; *545 Map11 18860 b*). **19.** Casa T.D.W. Bannister, 1929 (*Danmarks Kunstbibliotek*; *548 Map6 18930 b*). **20.** Casa Fergo, 1929-1930 (*Danmarks Kunstbibliotek*; *545 Map10 18867 a*).

que acaben en models més abstractes i expansius respecte l'entorn.

El més significatiu que comporta el successiu tancament del recinte d'accés i la gradual obertura de la casa a l'exterior és l'autonomia figurativa respecte els estereotips vernaculars. Jacobsen treballa a partir del model rígid de la casa organitzada a través de la crugia (una o dues de diferent mida), que és la que garanteix inicialment l'estabilitat constructiva i espacial. Així s'estableix una progressiva articulació de volums[5] que comença amb un únic prisma com en la Wandel (1926-1927) o la Schoppe (1928).[6] Després hi articula un volum secundari i petit com en la Steensen (1927) o l'Aabling-Thomsen (1928).[7] Fins que arriba a l'articulació de dos o més peces al prisma principal com en la Bannister (1929) o la Fergo (1929-1930).[8] Totes aquestes incorporacions a la casa vernacular van encaminades a trencar el binomi format per construcció i espai. **(17-20)**

Els murs que defineixen el binomi també es veuen afectats per diferents elements secundaris que Jacobsen addiciona als habitatges. A la casa de Sigurd Wandel i a la Monrad-As addiciona una *bow-window*, a la Steensen introdueix una sèrie de plans horitzontals que formen balcons, a la Fergo col·loca finestres corregudes, i a la seva casa de Charlottenlund situa una finestra en angle i destrueix la part més sensible de la casa tradicional de murs de càrrega, de la què depèn l'estabilitat constructiva i espacial.

De la mateixa manera que les primeres cases berlineses de Mies[9], les cases de Jacobsen assisteixen a un fenomen de fragmentació del volum únic tradicional, que acaba per apropiar-se de l'espai exterior fins incorporant-lo dins els límits edificats. Com explica Díaz Recasens de l'arquitectura moderna, es produeix un "Procés successiu en el que la terrassa, l'espai inicialment extern, es va incorporant al nucli central i estructural de la casa, per passar a ser un espai interior que arriba a proposar-se com l'atri romà, amb tota la seva càrrega significativa".[10] En els habitatges de Jacobsen, la fragmentació va encaminada a aconseguir un recinte d'accés i una sala que s'apropia del jardí. Aquest procés se sintetitza en dos casos extrems: en la casa Siesby i en l'agrupació Ved Bellevue Bugt. En la Siesby es torna a un volum compacte, aixecat de terra, que poc té a veure amb el tradicional de partida. Mentre que en l'agrupació de Bellevue s'arriba a una solució extensa i dilatada que s'emparenta amb les cases pompeianes, en la que s'afegeix a l'articulació de volums un pati intermedi.

Paral·lelament a aquest procés de formació del recinte i la sala separada, la crugia roman com una constant. Moltes de les seves últimes cases mantenen l'herència de l'organització a través de la crugia, tot i que perd importància l'ús i el guanya l'espai, és a dir, que és una crugia espacial i no funcional, tal i com s'estableix per definició. Uns exemples representatius poden ser la casa Rüthwen-Jürgensen i

5. Unió mòbil entre dos elements no d'una manera fixa, sinó deixant-los un joc determinat.

6. També a la casa Monrad-As a Gotfred Rodes Vej 16 (1929-1931) o a l'A. Christensen (1934), etc.

7. També a la Monrad-As a Gotfred Rodes Vej 7 (1929-1931), la Harry Jensen (1934), la Kenneth Elk (1935), la Holger Frederiksen (1936), la K. Johnsen (1938), l'agrupació Caroline Amalievej (1945), la Knud Kokfelt (1942-1944), la Svend Kokfelt (1942-1951), etc.

8. I a la Monrad-As a Hegelsvej 24 (1929-1931), la Rothemborg (1931), la B. Lauritzens (1932-1936), la Grumstrup (1933), la Brobjerg (1933-1934), la Erhardt (1934), la Hasselbalch (1936), la Helge Wandel (1934), la Victor B. Strands (1937), la Steen Votelen (1942), la J.H. Hoffmann (1943), etc.

9. L'etapa berlinesa de Mies van der Rohe es caracteritza per un procés similar de fragmentació del volum edificat. La casa Esters (1927-1930), exemplificadora d'aquells anys, es podria entendre com un antecedent de la casa Helge Wandel (1934), de Jacobsen. Mirar article: MONEO, Rafael. "Un Mies menos conocido". *Arquitectura bis*, juliol 1983, número 44, pàgines 2-5.

10. DÍAZ-Y. RECASENS, Gonzalo. *Recurrencia y herencia del patio en el movimiento moderno.* op. cit., pàgina 41. (Traducció de l'autora).

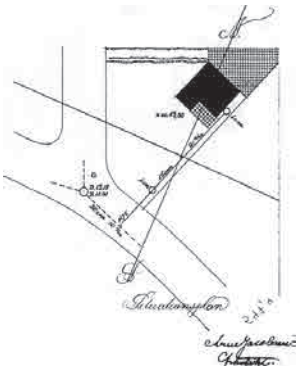
volúmenes. Esta articulación va encaminada a enfatizar el recinto de acceso y la sala de estar como un volumen diferenciado y representativo abierto al jardín. Las primeras casas son copias de las tradicionales, al estilo Spurveskjul y Liselund, contenidas en un volumen y cerradas en sí mismas, como los ejemplos de las casas Lund Andersen (1933) y E. Monrad-As (1929-1931). Éstas dejan paso a interpretaciones de volumetrías más irregulares que acaban en modelos más abstractos y expansivos respeto el entorno.

Lo más significativo que comporta el sucesivo cerramiento del recinto de acceso y la gradual apertura de la casa al exterior es la autonomía figurativa respecto los estereotipos vernaculares. Jacobsen trabaja a partir de la crujía (una o dos de diferente medida), que es la que garantiza inicialmente la estabilidad constructiva y espacial. Así se establece una progresiva articulación de volúmenes que empieza con un único prisma como en la Sigurd Wandel (1926-1927) o la Schoppe (1928). Después articula un volumen secundario y pequeño como en la Steensen (1927) o la Aabling-Thomsen (1928). Hasta llegar a la articulación de dos o más piezas al prisma principal como en la Bannister (1929) o la Fergo (1929-1930). Todas estas incorporaciones a la casa vernacular van encaminadas a romper el binomio formado por construcción y espacio.

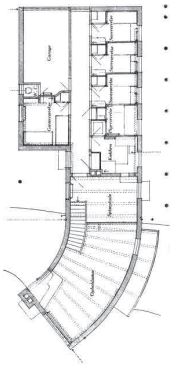
Los muros que definen el binomio se ven afectados por distintos elementos que Jacobsen adiciona a las viviendas. En la casa de Sigurd Wandel y en la Monrad-As coloca una *bow-window*, en la Steensen unos planos horizontales que forman balcones, en la Fergo ventanas corridas, y en su casa de Charlottenlund una ventana en ángulo y destruye la parte más sensible de la casa tradicional de muros de carga, de la que depende la estabilidad constructiva y espacial.

Del mismo modo que las primeras casas berlinesas de Mies, las casas de Jacobsen asisten a un fenómeno de fragmentación del volumen único tradicional, que acaba apropiándose del espacio exterior hasta incorporarlo dentro de los límites edificados. Cómo explica Díaz Recasens de la arquitectura moderna, se produce un "proceso sucesivo en el que la terraza, el espacio inicialmente externo, se va incorporando al núcleo central y estructurante de la casa, para pasar a ser un espacio interior que alcanza a proponerse como el atrio romano, con toda su carga significativa". En las casas de Jacobsen, la fragmentación consigue un recinto de acceso y una sala que se apropia del jardín. Este proceso se sintetiza en dos casos extremos: la Siesby y Ved Bellevue Bugt. En la Siesby se vuelve a un volumen compacto pero elevado, que poco tiene que ver con el tradicional de partida. Mientras que en Bellevue la solución se relaciona con las casas pompeyanas, a la que se añade un patio intermedio.

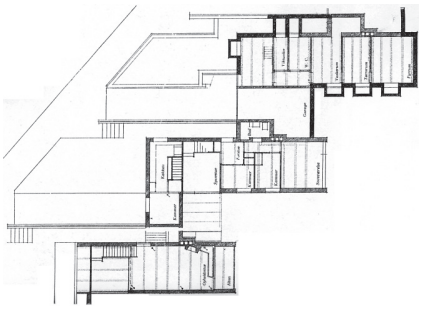
Paralelamente a este proceso de formación del recinto y la sala separada, la crujía permanece como una constante. Muchas de sus últimas casas mantienen la herencia de la organización a través de la crujía, a pesar de que pierde importancia el uso y lo gana el espacio, es decir, que es una crujía espacial y no funcional, tal y como se establece por definición. Unos ejemplos representativos pueden ser la casa Rüthwen-Jürgensen y Jensen, organizadas por franjas alargadas, que recuerdan un conjunto de *casas largas* vikingas alrededor de un patio. Pero también la Kokfelt



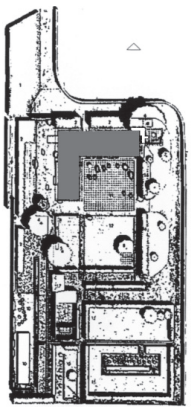
21



22



23



24

21. Casa a Ordrup, Charlottenlund, 1929 (*Danmarks Kunstbibliotek*). **22.** Casa a Gudmindrup, 1938 (*Arkitekten Arne Jacobsen*, Pedersen, 1954). **23.** Agrupació Søholm I, 1946 (*Danmarks Kunstbibliotek*). **24.** Rehabilitació de la granja a Tissø, 1966-1967 (*Danmarks Kunstbibliotek*; *Arne Jacobsen*, Thau, Vindum, 1998).

la Jensen, ja que estan organitzades per franges allargades, que recorden un conjunt de *cases llargues* víkings al voltant d'un pati. Però també les cases Kokfelt i Siesby s'assimilen a una *casa llarga* organitzada en una sola crugia.

Així com en un inici utilitza elements com el paviment, vegetació, murets i lloses per configurar el recinte d'accés, més tard la tendència és que el volum de l'habitatge sigui el que directament delimiti l'espai a través de macles i juxtaposicions amb altres volums petits. L'objectiu és construir un recinte format per volums cecs on gairebé no s'hi produeix cap obertura. Els primers exemples en els que la casa deixa d'estar definida per una sola crugia i adopta una forma que engoleix l'accés mitjançant el propi volum són, per exemple, la casa Max Rothenborg, Brobjerg i Helge Wandel. Totes elles tenen una cara ben diferenciada entre el recinte d'accés i el jardí. Posteriorment, altres exemples que confirmen aquesta evolució de contraposició de façanes són les cases Møller, Jensen i Gertie Wandel.

En general, la cara posterior de la casa, la que dóna al jardí, és molt més oberta i transparent. Aquesta pretén establir una relació directa amb el jardí, mentre que l'altra cara davantera no busca cap altre tipus de relació amb l'exterior que no sigui la de filtrar i controlar el traspàs cap a l'interior. Evolutivament, aquesta part de la casa que connecta la sala amb el jardí es va segregant de la resta. Així, la sala agafa una presència significativa, identificant-se respecte el volum principal de la casa. Es podria establir que quan més es defineix el recinte d'accés, més s'obre la sala al jardí. Queda clara la preocupació de Jacobsen per crear un espai en el qual la sala d'estar pugui tenir característiques d'interioritat i d'exterioritat, i que aquesta va directament lligada al control que es pugui establir al punt d'accés.

Així doncs, es pot afirmar que en les cases de Jacobsen es poden trobar una sèrie d'estratègies que es repeteixen i defineixen la seva concepció de domesticitat. Per tant, la seva casa ideal és aquella que projecta al llarg dels anys i que es podria visualitzar en les quatre que es fa per ell mateix. En primer lloc la casa a Charlottenlund (1929), després la casa d'estiu a Gudmindrup (1938), l'agrupació Søholm I (1946-1950) i la rehabilitació de la granja a Tissø (1966-1967). Comença amb una casa de formalització moderna, amb un volum que s'articula lleugerament, un davant i un darrera, un recinte d'accés i una sala d'estar oberta al jardí. En la casa d'estiu es permet una forma menys ortogonal per adaptar-se al terreny, a l'orientació, a les vistes i a l'obertura de la sala al paisatge. A la Søholm I mostra la preocupació per la intimitat i per la identificació de cada unitat. I, finalment, rehabilita una *granja escandinava* tradicional, potser el model domèstic que s'acaba ajustant més al seu ideal. **(21-24)**

En definitiva, Jacobsen no fa altra cosa que construir sempre una mateixa casa, repetint sempre el mateix espai domèstic. Aquest espai que busca constantment és funcional, lluminós, càlid, reposat i adaptat a les necessitats vitals. Justament és en els projectes de cases que expressa l'essència de la seva arquitectura, tot i que, també imprimeix el concepte de domesticitat en l'obra pública.

> És possible que cada arquitecte hagi formulat sempre, ho sàpiga o no, una idea de les relacions entre allò humà i la natura, una definició de la posició de la persona en el món, i que sigui precisament en la forma de la casa on aquesta idea s'expressa. Potser seria suficient comprendre bé un sol element de la casa per reconstruir, com fan els paleontòlegs des d'un os, tot el concepte de casa.[11]

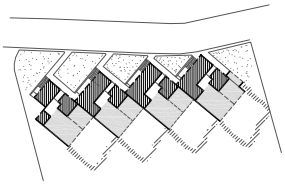
11. QUETGLAS, Josep. *Les heures claires*. op. cit., pàgina 488.

y la Siesby se asimilan a *casas largas* con una crujía.
Inicialmente utiliza elementos como pavimentos, vegetación, muretes y losas para configurar el recinto, y más tarde es el volumen de la vivienda el que directamente delimita el espacio a través de maclas y yuxtaposiciones. El objetivo es construir un recinto formado por volúmenes ciegos donde casi no se produce ninguna apertura. Los primeros ejemplos en los que la casa deja de estar definida por una sola crujía y adopta una forma que engulle el acceso mediante el propio volumen son la Max Rothenborg, Brobjerg y Helge Wandel. Todas ellas tienen una cara diferenciada entre el recinto de acceso y el jardín. Posteriormente, otros ejemplos confirman esta evolución de contraposición de fachadas como la Møller, Jensen y Gertie Wandel.
En general, la cara posterior de la casa, hacia el jardín, es más abierta y transparente. Ésta pretende establecer una relación directa con el jardín, mientras que la otra no busca ningún otro tipo de relación con el exterior que no sea la de filtrar y controlar el traspaso hacia el interior. Progresivamente, la parte que conecta la sala con el jardín se va segregando del resto. Así, la sala coge una presencia significativa, identificándose respecto el volumen principal de la casa. Se podría establecer que cuando más se define el recinto de acceso, más se abre la sala al jardín. Queda clara la preocupación de Jacobsen por crear un espacio en el cual la sala tenga características de interioridad y de exterioridad, y que esté directamente ligada al control que se pueda establecer en el acceso.
Así, se puede afirmar que en las casas de Jacobsen se encuentran unas estrategias que se repiten y definen la domesticidad. Su casa ideal es aquella que proyecta a lo largo de los años y que se podría visualizar en las cuatro que se construye para él. Primero la casa en Charlottenlund (1929), después la casa de verano en Gudmindrup (1938), la agrupación Søholm I (1946-1950) y la rehabilitación de la granja en Tissø (1966-1967). Empieza con una casa de formalización moderna, con un volumen que se articula ligeramente, un delante y un detrás, un recinto de acceso y una sala de estar abierta al jardín. En la casa de verano se permite una forma menos ortogonal para adaptarse al terreno, a la orientación, a las vistas y a la apertura de la sala al paisaje. En la Søholm I muestra la preocupación por la intimidad y por la identificación de cada unidad. Y, finalmente, rehabilita una *granja escandinava* tradicional, quizás el modelo doméstico que se acaba ajustando más a su ideal.
En definitiva, Jacobsen construye siempre una misma casa, repite el mismo espacio doméstico. Este espacio que busca constantemente es funcional, luminoso, cálido, reposado y adaptado a las necesidades vitales. Justamente es en las casas que expresa la esencia de su arquitectura, a pesar de que, también imprime el concepto de domesticidad en la obra pública.
Es posible que cada arquitecto haya formulado siempre una idea de las relaciones entre lo humano y la naturaleza, una definición de la posición de la persona en el mundo, y que sea precisamente en la forma de la casa donde esa idea se expresa. Incluso quizás bastaría comprender bien un solo elemento de la casa para reconstruir, como hacen los paleontólogos desde un hueso, todo el concepto de casa.

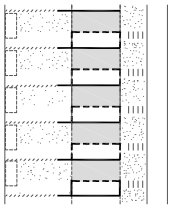
LA DOCUMENTACIÓ ANALITZADA

Quadre analític I: comparació

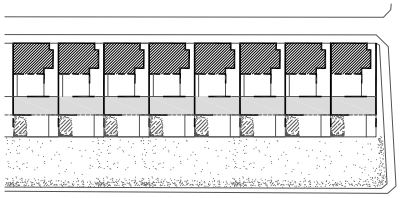
1952-1955 Agrupació Søholm III



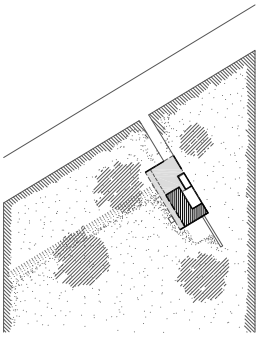
1953-1957 Agrupació Jespersen & Søn



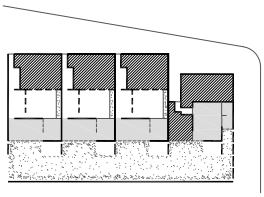
1953-1959 Projecte agrupació a Carlsminde



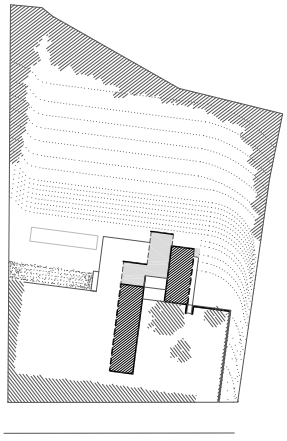
1955-1956 Casa Knud Kokfelt



1955-1957 Agrupació a Hansaviertel

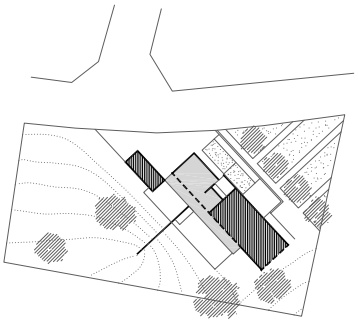


1955-1958 Casa Edwin Jensen

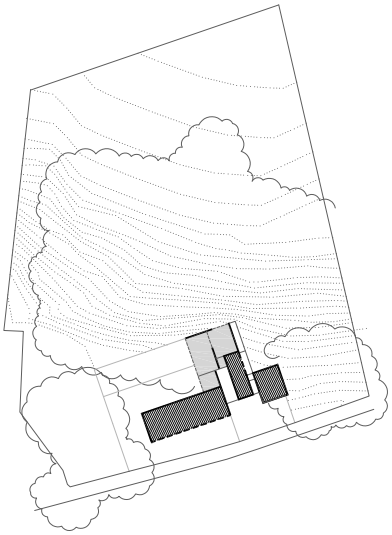


0 10 50m

1954 Projecte casa Engelbredt

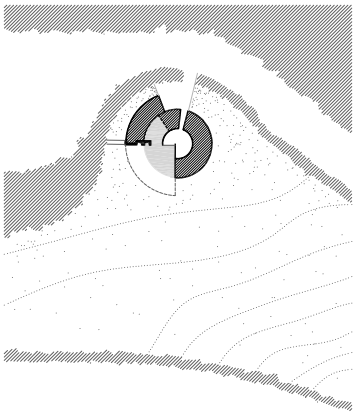


1954 Projecte casa Hallas Møller

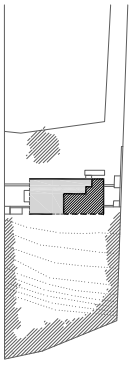


1954-1957 Casa Rüthwen-Jürgensen

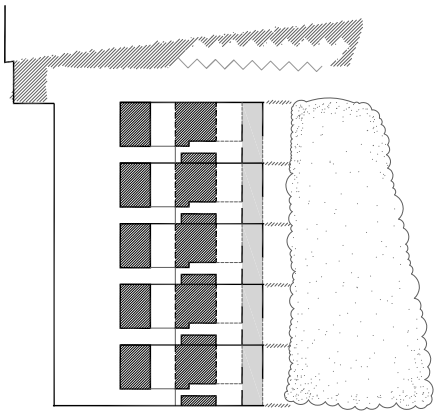
1956-1957 Casa Leo Henriksen



1957 Casa Erik Siesby

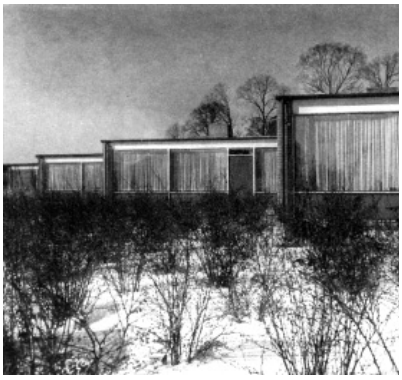


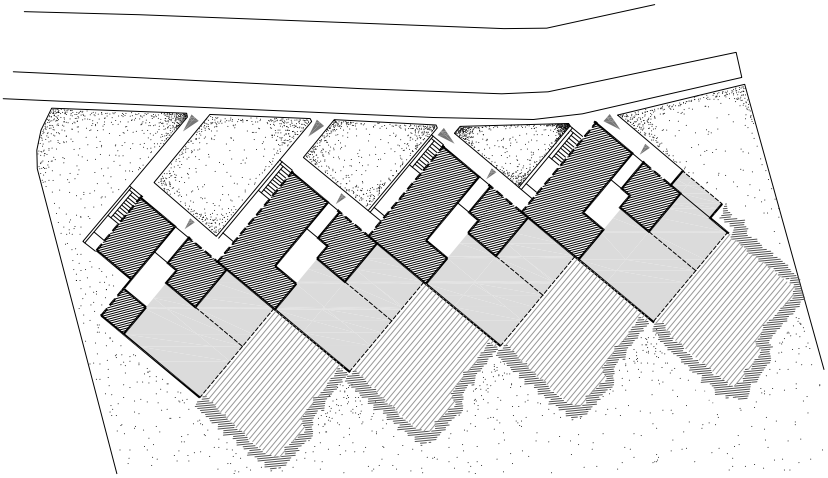
1957-1961 Agrupació a Ved Bellevue Bugt



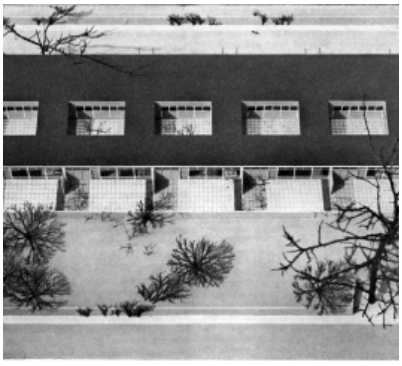
Quadre analític II: pati i pavelló

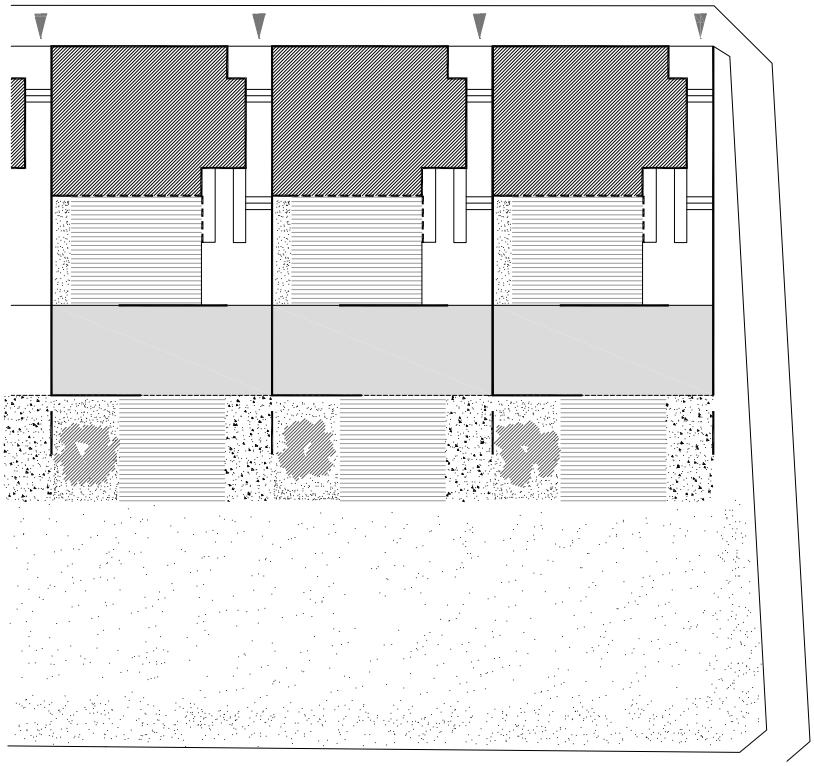
1952-1955 Agrupació Søholm III



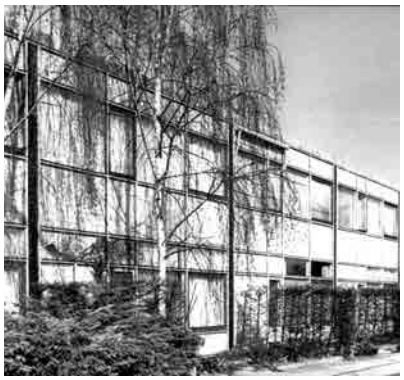


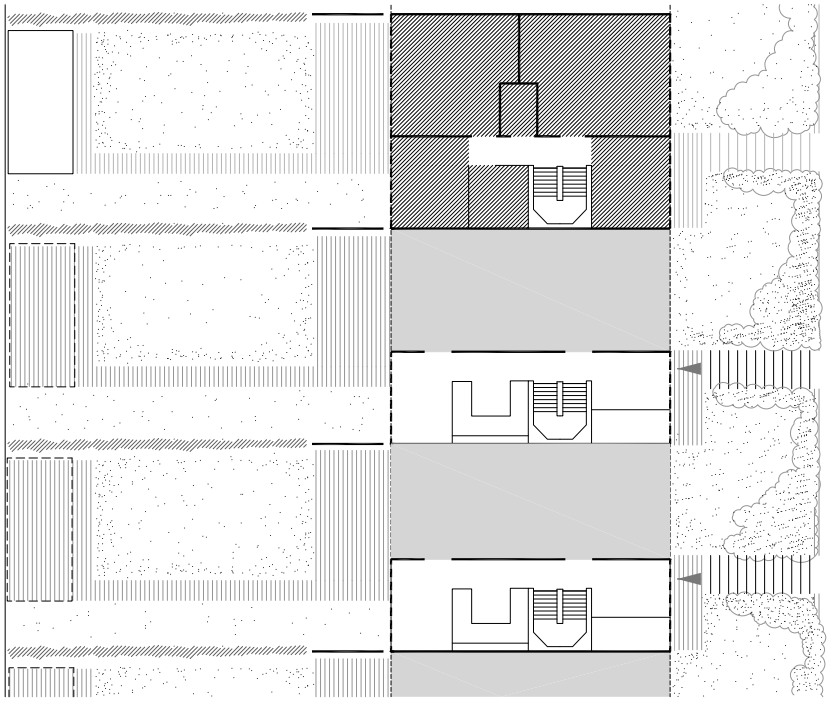
1953-1959 Projecte agrupació a Carlsminde



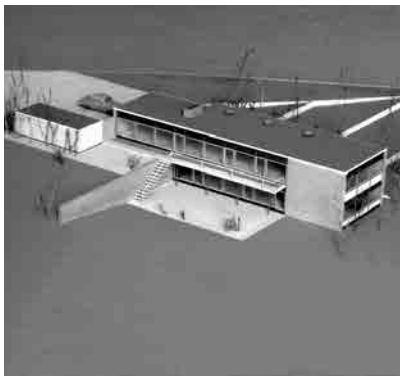


1953-1957 Agrupació Jespersen & Søn



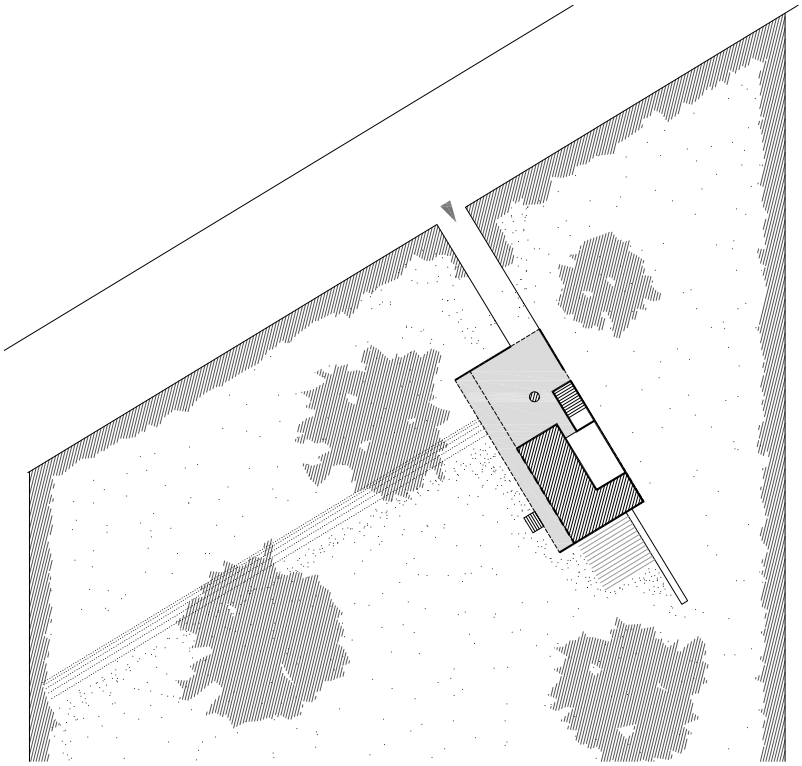


1954 Projecte casa Engelbredt

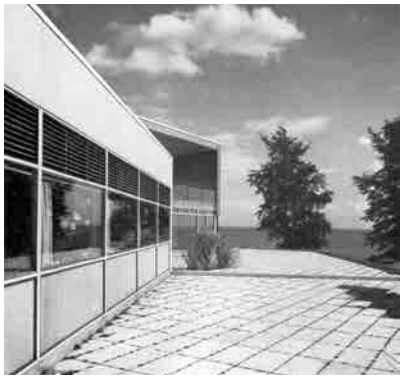


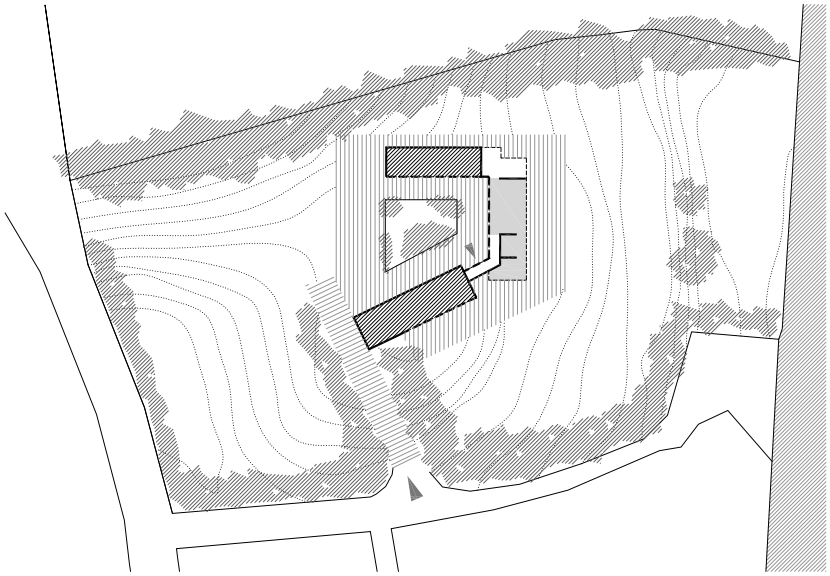
1954 Projecte casa Hallas Møller

1955-1956 Casa Knud Kokfelt

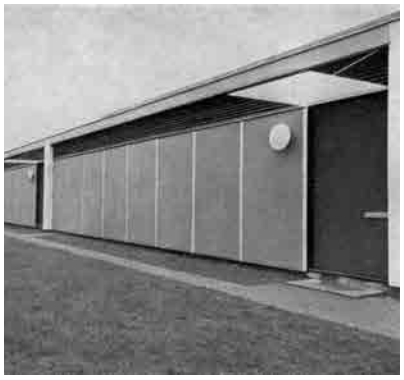


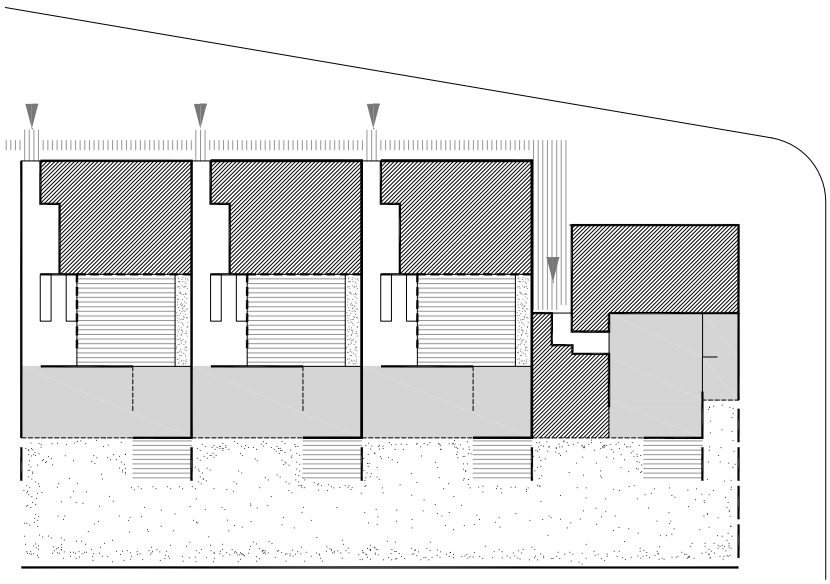
1954-1957 Casa Rüthwen-Jürgensen



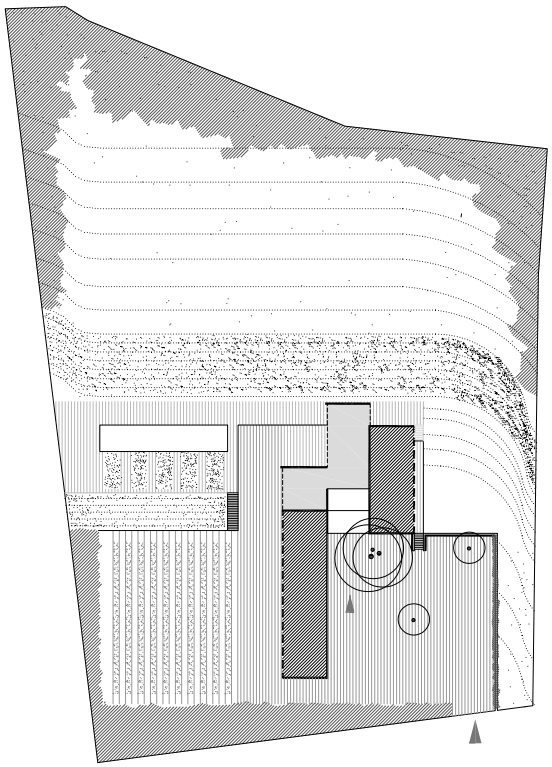


1955-1957 Agrupació a Hansaviertel

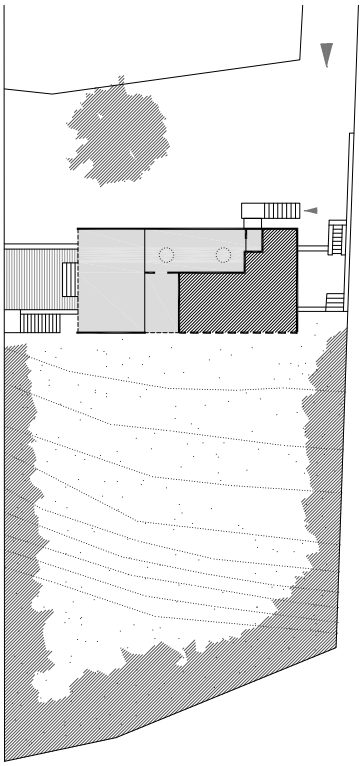




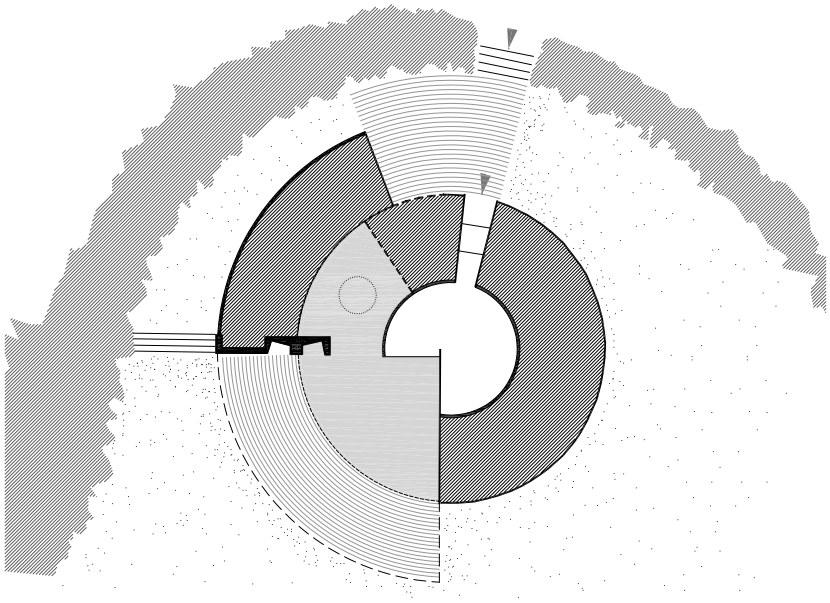
1955-1958 Casa Edwin Jensen



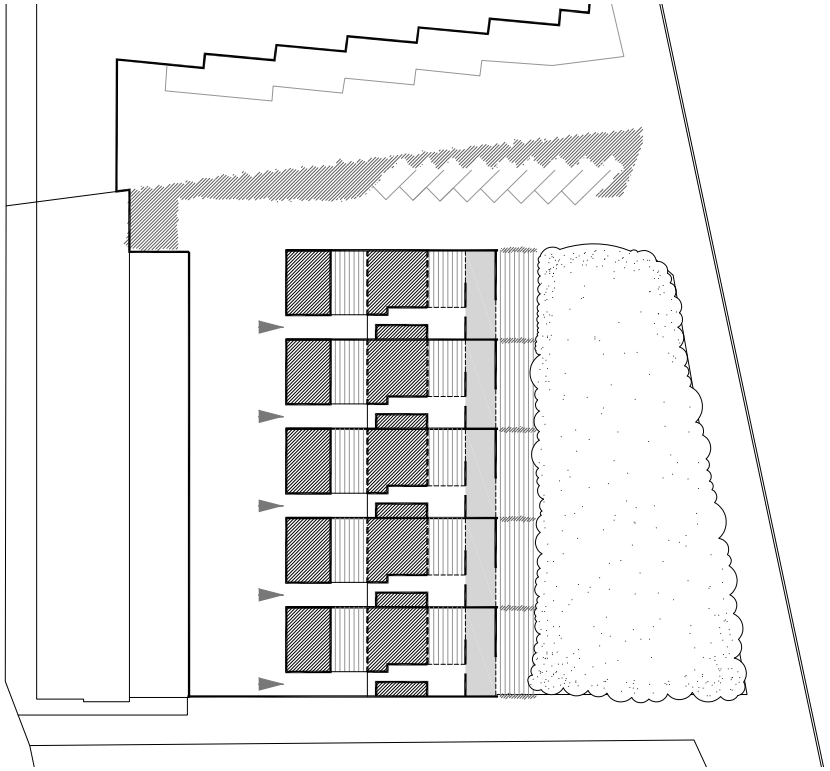
1957 Casa Erik Siesby

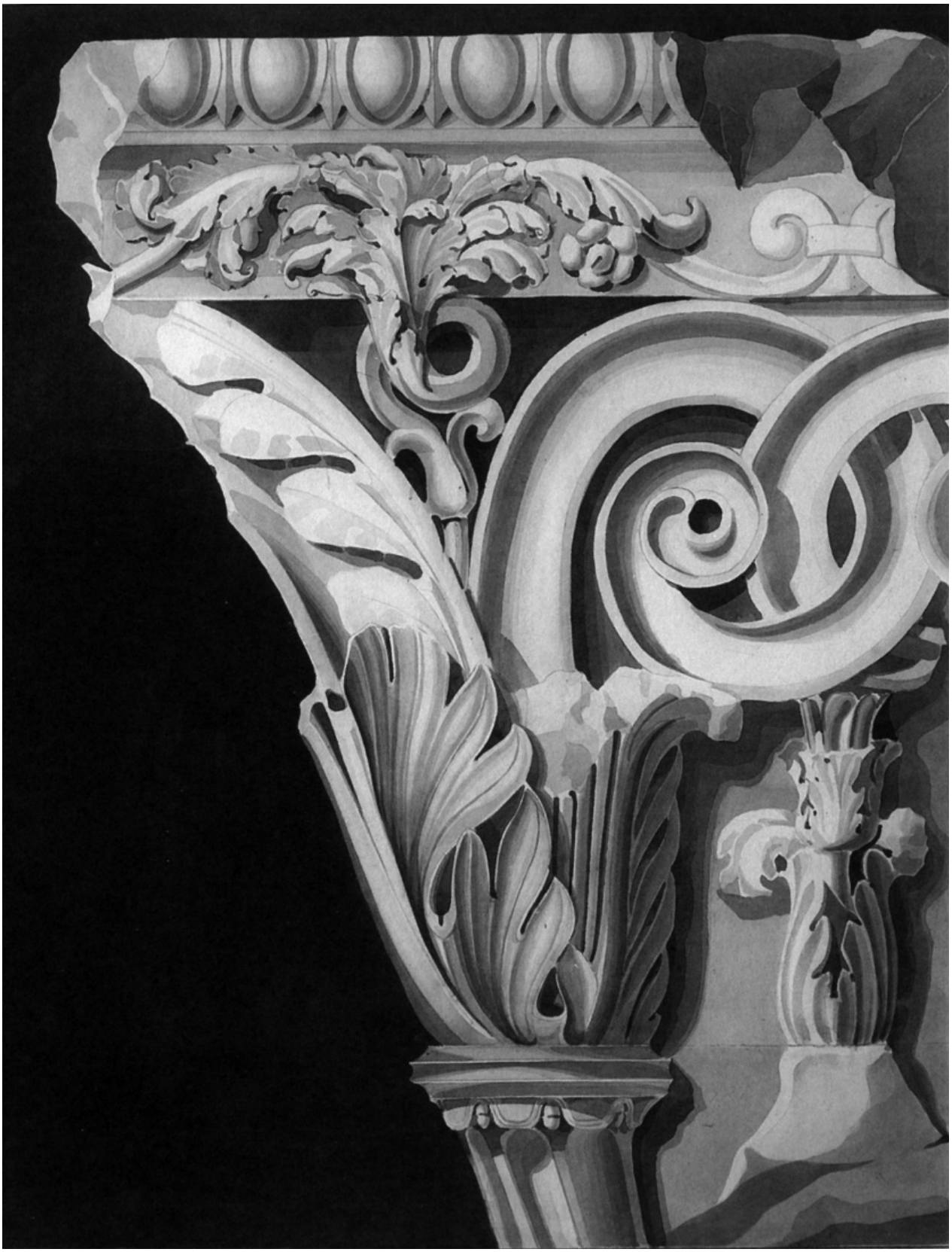


1956-1957 Casa Leo Henriksen



1957-1961 Agrupació a Ved Bellevue Bugt





BIBLIOGRAFIA COMENTADA

EL LLEGAT INTEL·LECTUAL DE JACOBSEN

JACOBSEN SEGONS LA CRÍTICA

Articles
Monografies i catàlegs d'exposició
Historiografia moderna

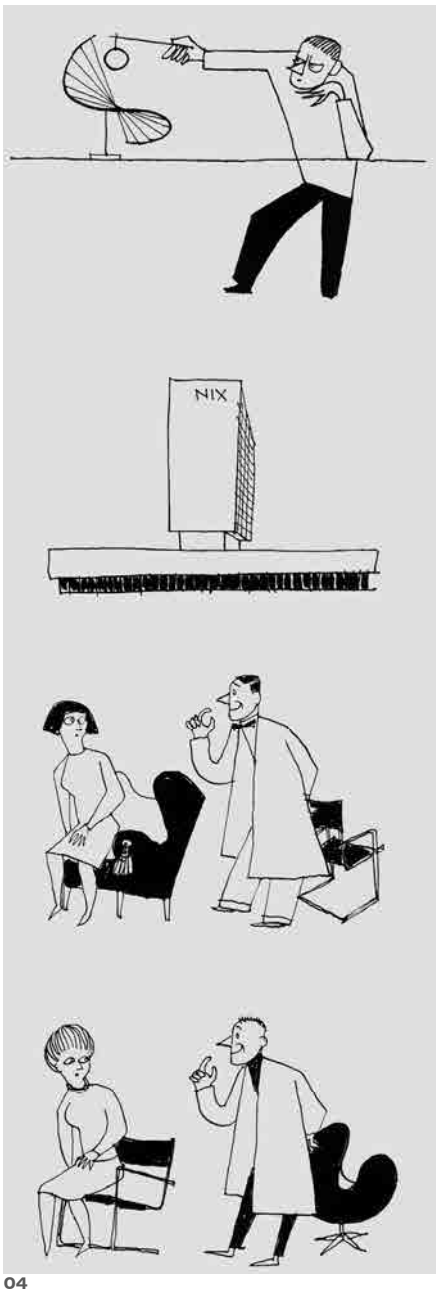
RESUM BIBLIOGRÀFIC

Estudis de referència
Àmbit general
Àmbit nòrdic
Arne Jacobsen
Cases coetànies

01

02

03



04

PORTADA: Aquarel·la de Jacobsen d'un capitell de quan és estudiant, 1925 (*ATLAS: Arne Jacobsens akvareller*, 2002). **01.** Recreació de la discussió entre Arne Jacobsen i el director teatral Otto Jacobsen pel teatre de Bellevue (*Jacobsen,* Clásicos del diseño, 1991). **02.** Il·lustració que acompanya una crítica sobre l'obra de Jacobsen signada per Mogens Brandt (*Jacobsen,* Clásicos del diseño, 1991). **03.** Il·lustració que acompanya una nota de premsa que reclama la construcció de la torre de Bellevue (*Jacobsen,* Clásicos del diseño, 1991). **04.** Il·lustració que fa referència als arquitectes (*Arkitekten*, 1963).

EL LLEGAT INTEL·LECTUAL DE JACOBSEN

> Malauradament, mai m'he sentit inclinat a escriure ni a fer filosofia arquitectònica, ja que em falta habilitat en aquestes matèries tan importants per a un arquitecte. Sempre he preferit el meu tauler de dibuix, que m'ha comportat molta feina. Fins i tot la més petita obra presenta, quan es porta a terme minuciosament, una importància extraordinària, i si s'intenta acabar a la perfecció, el treball arquitectònic arriba a ser una feina de jornada sencera que no deixa temps per a gairebé res més.[1]

Molts dels arquitectes del segle xx són tan coneguts pels seus projectes com per les seves reflexions teòriques, però aquest no és el cas de Jacobsen. Entre pensament i acció, es decanta clarament per l'acció. Una prova és l'escàs i puntual material teòric que produeix: tres articles, tres entrevistes i una conferència. El primer article el signa el 1933 i l'última entrevista la concedeix el 1971. **(01-04)**

"Den moderne Arkitekt gør op med Funkis-Modern og dens Udskejelser: Nu bør Funkis være et Skældsord". *Politiken*, 1933.

> [JACOBSEN, Arne. "El arquitecto moderno ajusta las cuentas a la moda del Funcionalismo y a sus excesos: Ahora resulta que la palabra Funcionalismo va a ser insulto". A: SOLAGUREN-BEASCOA, Félix. *Jacobsen*. Barcelona: Santa & Cole, Centre d'Estudis de Disseny, UPC, Clásicos del diseño, 1991, pàgines 190-192].

"Sveriges største Arkitekt Professor E. G. Asplund". *Politiken*, 1940.

> [JACOBSEN, Arne. "E. G. Asplund, el arquitecto más grande de Suecia". A: SOLAGUREN-BEASCOA, Félix. *Jacobsen*. Barcelona: Santa & Cole, Centre d'Estudis de Disseny, UPC, Clásicos del diseño, 1991, pàgines 196-197].

"E. G. Asplund". *Arkitekten*, Månedshæfte, 1941, volum XLIII, pàgines 57-63.

> [*Arne Jacobsen.* Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Transportes, Dirección General para la Vivienda y Arquitectura, 1993, pàgina 61].

The Architects' Journal, gener 1959.

> ["De revistas: Arne Jacobsen". *Cuadernos de Arquitectura*, 1959, número 38, pàgina (207) 55.]

"On form and design at the present time". Conferència pronunciada en motiu de la concessió del premi Fritz Schumacher 1963, de la Fundació F.V.S. d'Hamburg, a l'Escola Tècnica Superior de Hannover el dia 6 de desembre de 1963.

> [JACOBSEN, Arne. "Sobre forma y diseño en la actualidad". A: SOLAGUREN-BEASCOA, Félix. *2G Revista Internacional de Arquitectura: Arne Jacobsen: Edificios públicos*, volum 4, 1997, pàgines 130-137].

"Arne Jacobsen". DR, 1969. Entrevista a Jacobsen en un programa de televisió produït per Ole Dreyder.

> [Videocasset 35 minuts, consultat a la biblioteca de l'ETSAB. Alguns extractes recollits a JACOBSEN, Arne. "Citas de Arne Jacobsen". A: *Arne Jacobsen*. Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Transportes, Dirección General para la Vivienda y Arquitectura, 1993, pàgines 23-24].

NINKA. "Det nye kritiseres altid". Entrevista a Arne Jacobsen publicada al diari *Politiken* el 28 de febrer de 1971.

1. "De revistas: Arne Jacobsen". *Cuadernos de Arquitectura*, 1959, número 38, pàgina (207) 55. (Traducció de l'autora).

EL LEGADO INTELECTUAL DE JACOBSEN

Desgraciadamente, nunca me he sentido inclinado a escribir ni a hacer filosofía arquitectónica, ya que me falta habilidad en estas materias tan importantes para un arquitecto. Siempre he preferido mi tablero de dibujo, que me ha dado siempre mucho trabajo. Incluso la más pequeña obra presenta, cuando se lleva a cabo minuciosamente, una importancia extraordinaria, y si se intenta terminarla a la perfección, el trabajo arquitectónico llega a ser un empleo de jornada entera que no deja tiempo para casi nada más.

Muchos de los arquitectos del siglo xx son tan conocidos por sus proyectos como por sus reflexiones teóricas, pero este no es el caso de Jacobsen. Entre pensamiento y acción, se decanta claramente por la acción. Una prueba es el escaso y puntual material teórico que produce: tres artículos, tres entrevistas y una conferencia. El primer artículo lo firma en 1933 y la última entrevista la concede en 1971.

"Den moderne Arkitekt gør op med Funkis-Modern og dens Udskejelser: Nu bør Funkis være et Skældsord". *Politiken*, 1933. [JACOBSEN, Arne. "El arquitecto moderno ajusta las cuentas a la moda del Funcionalismo y a sus excesos: Ahora resulta que la palabra Funcionalismo va a ser insulto". A: SOLAGUREN-BEASCOA, Félix. *Jacobsen*. Barcelona: Santa & Cole, Centre d'Estudis de Disseny, UPC, Clásicos del diseño, 1991, páginas 190-192].

"Sveriges største Arkitekt Professor E. G. Asplund". *Politiken*, 1940. [JACOBSEN, Arne. "E. G. Asplund, el arquitecto más grande de Suecia". A: SOLAGUREN-BEASCOA, Félix. *Jacobsen*. Barcelona: Santa & Cole, Centre d'Estudis de Disseny, UPC, Clásicos del diseño, 1991, páginas 196-197].

"E. G. Asplund". *Arkitekten*, Månedshæfte, 1941, volum XLIII, páginas 57-63. [*Arne Jacobsen.* Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Transportes, Dirección General para la Vivienda y Arquitectura, 1993, página 61].

"On form and design at the present time". Conferencia pronunciada con motivo de la concesión del premio Fritz Schumacher 1963, de la Fundación F.V.S. de Hamburgo, en la Escuela Técnica Superior de Hannover el 6 de diciembre de 1963. [JACOBSEN, Arne. "Sobre forma y diseño en la actualidad". A: SOLAGUREN-BEASCOA, Félix. *2G Revista Internacional de Arquitectura: Arne Jacobsen: Edificios públicos*, volumen 4, 1997, páginas 130-137].

"Arne Jacobsen". DR, 1969. Entrevista a Jacobsen en un programa de televisión producido por Ole Dreyder. [Videocasete 35 minutos, consultado en la biblioteca de la ETSAB. Algunos extractos se recogen en JACOBSEN, Arne. "Citas de Arne Jacobsen". A: Arne Jacobsen. Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Transportes, Dirección General para la Vivienda y Arquitectura, 1993, páginas 23-24].

NINKA. "Det nye kritiseres altid". Entrevista a Arne Jacobsen publicada en el diario *Politiken* el 28 de febrero de 1971. [NINKA. "Las nuevas ideas son siempre criticadas". A: SOLAGUREN-BEASCOA, Félix. *Jacobsen*. Barcelona: Santa & Cole, Centre d'Estudis de Disseny, UPC, Clásicos del diseño, 1991, páginas 203-205]. [NINKA. "Las nuevas ideas son siempre criticadas". A: *Arne Jacobsen*. Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Transportes, Dirección General para la

Den moderne Arkitekt gør op med

Nu bør Funkis *være et* Skældsord

Tekst:
Arne Jacobsen.

Er det skadt, at Københavns moderne Lejligheder ikke er moderne? Det var Hr. Edvard Wang fra Brooklyn, Bygningsdirektøren, som, der har for nylig, den nogle dele, og ikke nu vende københavnsk Arkitekt tag til Gennem. Den store Del af Lejeejendommene, der gennemsnit til vore moderne, der ikke agerer noget af sig selv, naar det gælder om at klæde gode Problemer, er blevet synet i Tilfælde til Hensyn. Er vore Øjet beg Lyset? Hist vi ikke alt, hvad der mentlig tilkommer os Ideer. Udviklingen! Ja vi, langt Ulaas i Funkis-Ekstremerne?

„Berlingske Tidende" har, lidt af den Hr. Vanyan Fremmede og de i Forbindelse dermed staaende Spørgsmaal besvaret, hvorvidt sig til Arkitekt *Arne Jacobsen*, en af vore mest talentfulde, moderne Arkitekter, Tilsvarende op en lang Række anser sig store Tilhænger, bl. a. i Ordrup Kvd. Arkitekt Arne Jacobsen, der tegnet med en Vilje kaldes „Funkisarkitekten", benytter Lejligheden til at gøre op med det slyngne Ord og det sammenlignende Begreb FUNDUS.

(Fortsat fremme Orden til Arkitekten.)

HVAD er Funkis? Man laser til Sver en Række anviste saadanne Samenglas Huse med flade Tag og saa mange Fenre- og Tilbygninger som vel muligt, allerage Vinduer med Rullestorer, Aaskransede Rister, kombelt Vaskerum mm; godt med Glas, f. Eks. arbejdende Ulamberdie, Fiskelinieapet, vejde, kjøbig Radiotelefoner, Sind Lotbydelsen i mat, grøne gode Gras med Sukkerent. Dette i Centrum, alt med forkromede Hoveder o. s. v.

Det er Funkis! Men hvad er Funkis?
Orden stammer fra 1830, Udstillingen i Stock-

Hvad er Funktionalisme? Den Stil, eller snarere Frigørelse for Stil, der enkelt og klart udtrykker Tingenes Funktion. — Alle Billederne paa denne Side illustrerer dette.

Funkis-Moden og dens Udskejelser.

Og derfor Reaktion af de Drabsmål den ubelejlige Hr. Vanyan Ulbalsten nu sin Samhund, Kobenhavns moderne Boliger er ikke moderne efter amerikansk Synspunkt, de er stagnerede paa Halvvejen.

Men vi har heller ikke haft saa ubegrænsede økonomiske Muligheder, at vi kunde gøre Komfort og Hygiejne til vores Direktiver. Derudfra følger de dansk Partille kun Rammerne, og saaber selv dette er Mine, anderes en ouvertvunk Partille kræver alt af Lejligheden; konstruktivt i. Eks., at der i de store Apartmentsblocks paa Riverside Drive i New York bevaget Lysvinduer, der tilsatter Lejlighederne. Det kobenhavnske Familie-men selv holde Lejligheder i Hjørd, og senne ofter Hamsedeten Tid paa Midlertidigen efter hun har en Hamsedeten til Hjørd. Amerikanerne man have saa mange tekniske Hjælpemidler man mulige, for hun dem et et Hamsedeten dyrere et holde end en Bil og Tilbe mulen store kostbar.

Derfor er Brooklyn, som Hr. Vang-knuden saa godt, mere moderne end Kobenhavn.

Og saa er det endda ved at blive et formeligt Spørgsmaal, om New York ikke herhenimpere Lysinde som Hjem med Kobenhavns. Forlit man dervens i Forventning om bedre Tider har begaet for dyrt.

Hvad er Funkis? Overflødisk Modestil, ødskejende, maniereret Funktionalisme, der føerer tilbage til Klunketiden. Alle Billederne paa denne Side illustrerer Funkis.

05

Sveriges største Arkitekt Professor E. G. Asplund

I Anledning af Professor Asplunds Død skriver Arkitekt Arne Jacobsen om den fremragende Kunstner, hvis Arbejde vil præge en Generation i den skandinaviske Arkitektur

M[illegible] Professor E. G. [illegible] Asplunds Død, hvis man gjorde Sig, at de Vidnesbyrd, han har efterladt os, ikke er mindre, end de Vidnesbyrd, han har efterladt os i Sverige.

Hans Navn nævnes altid af Offentligheden i Forbindelse med den store Udstilling i Stockholm 1930, den, Sig-[illegible]-Pavillonen", — et Navn betydeligt opfattet af den svenske Presse og ofte, anvendt i Forbindelse med en Omvæltning inden den store og kære Arkitektur, som netop Asplund maskinelt havde med-[illegible] Arkitekt.

Den personlige og fævt og fremmed Arkitektur Stockholm, disse pragtfulde Asplunds Udstilling, de fremmede Ø Folge, et Oppositionen som Ikke kunde mælde. Funktionalismen, og dens ensomvendte Rationalisme, i de kommende Arkitekturgaver, i de [illegible] Asplund af Svenske Arkitekter, hvor [illegible] Asplund, hvis han [illegible] Asplund, der gik Sorat for Opfattelsen af hele Samfun i Gøteborg Opmellemen med det var vindens og Byens kendte Stemmer som med Kraftige og mangelne Ofind med hans Produkt. Trods dette gennemsnittes han Ryglinjen paa, sin mindre og klare Maade.

For at stramme nogle af de kendte Angreb ensomvendte Asplund i Gøteborg til at offentlig Mode en Beskuelsesmaade, der mener det Værk fra den nedlagte Tid, man hender bedst. Den ensomvendte Historiesyning og den Fornuftige Funktionalisme med en ekstra Forbindelse til Asplunds Navn.

Asplund nævnte en glødende Interesse for Bevaringen af ældre Bygninger, hvor han var aktiv, gjorde han et stort Arbejde for dette, efter som han med sine Elever paa Stadsmuseet til Kalmarsund. Paar man kom til Stockholm, blev man dog altid overrasket ved at komme i Asplunds Hjem, hvor han gennem med sin storslevede Hustru samlede Arbejdere og andre Kunstnere.

Blandt de Bygninger, han har opført, skal [illegible] nævnes Bankbygningen i Malmø og Stadshuset i Skellefteå, begge med en Tilbygning af Stockholms Stadshus, Professor Ragnar Ostbergs berømte Raadhus.

Asplund var en glødende Interesse for Bevaringen af ældre Bygninger, hvor han var aktiv, gjorde han et stort Arbejde for dette, efter som han med sine Elever paa Stadsmuseet til Kalmarsund. Paar man kom til Stockholm, blev man dog altid overrasket ved at komme i Asplunds Hjem, hvor han gennem med sin storslevede Hustru samlede Arbejdere og andre Kunstnere.

Blandt de Bygninger, han har opført, skal [illegible] nævnes Bankbygningen i Malmø og Stadshuset i Skellefteå, begge med en Tilbygning af Stockholms Stadshus, Professor Ragnar Ostbergs berømte Raadhus.

ARNE JACOBSEN

06

E. G. Asplund

I Slutningen af 1940 døde den svenske Arkitekt, Professor E. G. Asplund. Den Betydning han har haft gennem sin Bygningskunst, og den store Tilslutning han har havt til danske Arkitekter, gør det nødvendigt, at vi dermed mindst have Personlighed og hans Værk, og i det følgende bringer vi en Række korte Mindeartikler af danske Arkitekter, sammen med en Del Gengivelser af hans vidt forskjellige Arbejde. Stockholmsutstillingen 1930.

Kay Fisker:

I 1916, da Rafn og jeg havde afsluttet vort første byggearbejde, nogle smaa stationsbygninger paa Bornholm, blev vi første gang opmærksomme paa Asplund. Han havde dengang lige fuldført en skole i Karlskrona, og kort tid efter fik han, sammen med Lewerentz, 1. præmie i den internationale konkurrence om Södra Begravningsplatsen i Enskede. I vor beundring for disse arbejder rejste vi begge til Stockholm. Jeg blev der i længere tid og kom til at arbejde hos Asplund og Lewerentz.

Denne periode blev en arkitektonisk oplevelse, som fik stor betydning for mig. Svensk arkitektur var i de aar i en voldsom brydningstid, den historiske opfattelse kulminerede med den unge Vaxmannaasne i Westmanns raadhus. Tengbom byggede Enskilda Banken i en forfinet og personlig, lorokagtig stil. Ostbergs stadshus var stadsig ikke færdigt, og man henstrevede alventende denne evenstyrarkitektur.

Paavirkningen fra den tidlige empire og klassicismen var ved at gro frem. Vi beundrede Haga slot med Masreliers yndefulde dekorationer og var begejstrede for de smaa spinkle trathus fra Gustaf III's og Bellmanns tid.

Følgende Arbejder og Artikler om E. G. Asplund har været gengivet i Arkitekten:

Forslag til Udvidelse af Stockholms Stadshus Kvikgaard, 1917, S. 31. Den svenske Skjelforenings Udstilling 1917 og dens Forudsætninger, 1918, S. 234. Gislaplatsen i Gøteborg, 1920, S. 81. Stockholms Stadsbibliotek, 1923, S. 85. Billedtrapp (Skandia), 1924, S. 271. Bolgesbyggnad i Stockholm, 1926, S. 356. Karl Johan Skolen i Göteborg, 1928, S. 376. Arbejder af E. G. Asplund, 1929, S. 205. Stockholmsutstallningen 1930, 1930. Maanedshefte S. 121. Stockholmsutstallningen 1930. Restaurantens med „Paradiset", 1930. Stockholmsbibliotek S. 136. Restaurant Elida, 1931 Upsala S. 57. To Forsikrin, 1933 Uarhuus S. 49. Raadhuset i Göteborg, 1936 Maanedshefte S. 133.

XXXII. 8

57

07

05. Article del funcionalisme, 1933 (*Jacobsen,* Clásicos del diseño, 1991). **06.** Article escrit en la mort d'Asplund, 1940 (*Jacobsen,* Clásicos del diseño, 1991).
07. Article escrit en la mort d'Asplund, signat per diversos arquitectes, 1941 (*Arkitekten*, Maanedshæfte, 1941).

> [NINKA. "Las nuevas ideas son siempre criticadas". A: SOLAGUREN-BEASCOA, Félix. *Jacobsen.* Barcelona: Santa & Cole, Centre d'Estudis de Disseny, UPC, Clásicos del diseño, 1991, pàgines 203-205]. [NINKA. "Las nuevas ideas son siempre criticadas". A: *Arne Jacobsen*. Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Transportes, Dirección General para la Vivienda y Arquitectura, 1993, pàgines 69-72]. [NINKA. "Det nye kritiseres altid; The new is always criticised". A: TØJNER, Poul Erik; VINDUM, Kjeld. *Arne Jacobsen: Arkitekt & Designer*. København: Dansk Design Center, 1999, pàgines 126-131].

La seva primera publicació és un article sobre el *funcionalisme*, de 1933, amb el títol "El arquitecto moderno ajusta las cuentas a la moda del Funcionalismo y a sus excesos: Ahora resulta que la palabra 'Funcionalismo' va a ser insulto". Considerat "un dels arquitectes més moderns i de més talent", li demanen un escrit per respondre a unes declaracions fetes pel director de l'Escola de Construcció (*Bygmingsdirektør*), Edward Waczy. En aquest escrit, Jacobsen aclareix el concepte de *funcionalisme* (*funktionalisme*) en contra del terme pejoratiu *funkis*, que es popularitza arran de l'Exposició d'Estocolm (1930) i que expressa el rebuig inicial dels països nòrdics a les noves tendències artístiques i socials provinents d'Alemanya i França. **(05)**

> Estrictament, el *funcionalisme* és l'estil, o, per a més precisió, l'exempció o alliberació de l'estil, que es limita a expressar la funció de les coses, però el terme habitual (*funkis*) es torna confús a força de buit i disfuncionalitat. És l'exageració extrema que retrotrau precisament a la superficialitat, a la indiferència, a la falta d'autenticitat de la que el *funcionalisme* és un alliberament.[2]

En segon lloc, es troba l'escrit que fa el 1940 en què expressa el condol per la mort d'Erik Gunnar Asplund, "Sveriges største Arkitekt Professor E. G. Asplund",publicat al diari danès *Politiken.* En aquest text repassa la figura de l'arquitecte suec a través d'alguna de les seves obres més rellevants i també en destaca la personalitat, ja que la relació que mantenen ambdós no només és d'admiració professional sinó també d'amistat. **(06)**

> La notícia de la mort del professor E. G. Asplund ha arribat de manera tan inesperada que les conseqüències que la seva mort tindrà en l'arquitectura del nostre temps són impossibles de predir aquí i ara. A Dinamarca no hi ha un sol arquitecte que no reconegui haver après alguna cosa d'Asplund.[3]

Les característiques que destaca de la seva arquitectura són la implantació urbana, exemplificada amb la Biblioteca municipal d'Estocolm, i l'adaptació al paisatge, com mostren el crematori i la capella del bosc del Cementiri d'Estocolm. La cura pels detalls, l'elecció dels materials i el sentit pictòric i escultòric són atributs que, segons Jacobsen, són visibles a l'Ajuntament de Göteborg.

L'any següent, Jacobsen escriu una breu nota "E. G. Asplund" a la revista *Arkitekten,* signada per diversos arquitectes (Kay Fisker, Steen Eiler Rasmussen, Povl Baumann, Esben Klint i Kjeld Ussing). En un petit paràgraf descriu a Asplund com el pare artístic de la seva generació. En concret, destaca el talent, la capacitat de treball i la bondat com a persona, una combinació que el converteix, textualment, en un magnífic arquitecte. Les paraules d'elogi coincideixen amb la seva manera d'entendre l'arquitectura a base de tenacitat i aptitud. **(07)**

2. JACOBSEN, Arne."El arquitecto moderno ajusta las cuentas a la moda del Funcionalismo y a sus excesos: Ahora resulta que la palabra Funcionalismo va a ser insulto". A: SOLAGUREN-BEASCOA, Félix. *Jacobsen*. op. cit., pàgina 191. (Traducció de l'autora).

3. JACOBSEN, Arne. "E. G. Asplund, el arquitecto más grande de Suecia". A: SOLAGUREN-BEASCOA, Félix. *Jacobsen*. op. cit., pàgina 197. (Traducció de l'autora).

Vivienda y Arquitectura, 1993, páginas 69-72]. [NINKA. "Det nye kritiseres altid; The new is always criticised". A: TØJNER, Poul Erik; VINDUM, Kjeld. *Arne Jacobsen: Arkitekt & Designer*. København: Dansk Design Center, 1999, páginas 126-131].

Su primera publicación es un artículo sobre el *funcionalismo*, de 1933, con el título "El arquitecto moderno ajusta las cuentas a la moda del Funcionalismo y a sus excesos: Ahora resulta que la palabra 'Funcionalismo' va a ser un insulto". Considerado "uno de los arquitectos más modernos y de más talento", le piden un escrito para responder a unas declaraciones realizadas por el director de la Escuela de Construcción (*Bygmingsdirektør*), Edward Waczy. En el escrito, Jacobsen aclara el concepto de funcionalismo (*funktionalisme*) en contra del término peyorativo *funkis*, que se populariza a raíz de la Exposición de Estocolmo (1930) y que expresa el rechazo inicial de los países nórdicos a las nuevas tendencias artísticas y sociales provenientes de Alemania y Francia.

Estrictamente, funcionalismo es el estilo, o, para más precisión, la exención o liberación del estilo, que se limita a expresar la función de las cosas, pero el término habitual ("Funkis") se vuelve confuso a fuerza de vacío y desfuncionalidad. Es la exageración extremada que retrotrae precisamente a la superficialidad, a la indiferencia, a la falta de autenticidad de la que el funcionalismo es una liberación.

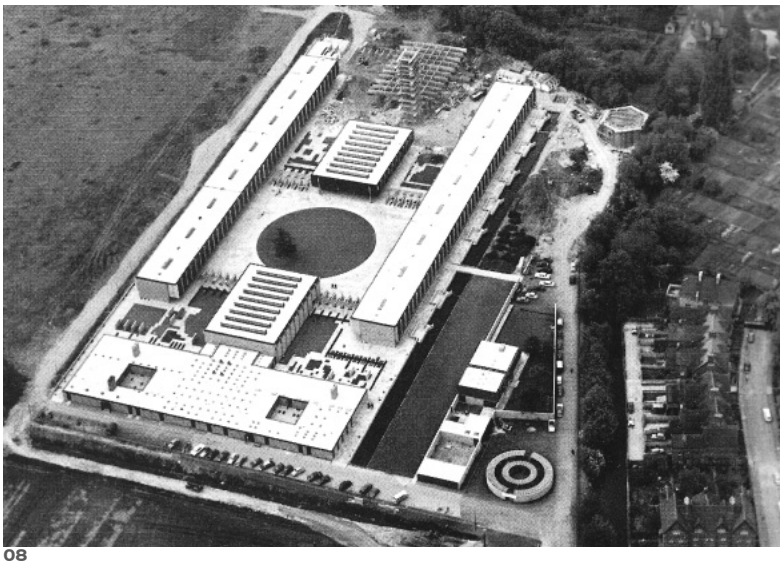
En segundo lugar, se encuentra el escrito de 1940 con motivo de la muerte de Erik Gunnar Asplund, "Sveriges største Arkitekt Professor E. G. Asplund", publicado en el diario danés *Politiken*. En este texto repasa la figura del arquitecto sueco a través de alguna de sus obras más relevantes, al tiempo que destaca su personalidad, que conoce bien debido a la amistad y la admiración mutua que los unía.

La noticia de la muerte del profesor E. G. Asplund ha llegado de manera tan inesperada que las consecuencias que su muerte tendrá en la arquitectura de nuestro tiempo son imposibles de predecir aquí y ahora. En la misma Dinamarca no hay un solo arquitecto que no reconozca el haber aprendido algo de Asplund.

Las características que destaca de su arquitectura son la implantación urbana, ejemplificada con la Biblioteca municipal de Estocolmo, y la adaptación al paisaje, como muestran el crematorio y la capilla del bosque del Cementerio de Estocolmo. El cuidado por los detalles, la elección de los materiales y el sentido pictórico y escultórico son atributos que, según Jacobsen, son visibles en el Ayuntamiento de Göteborg.

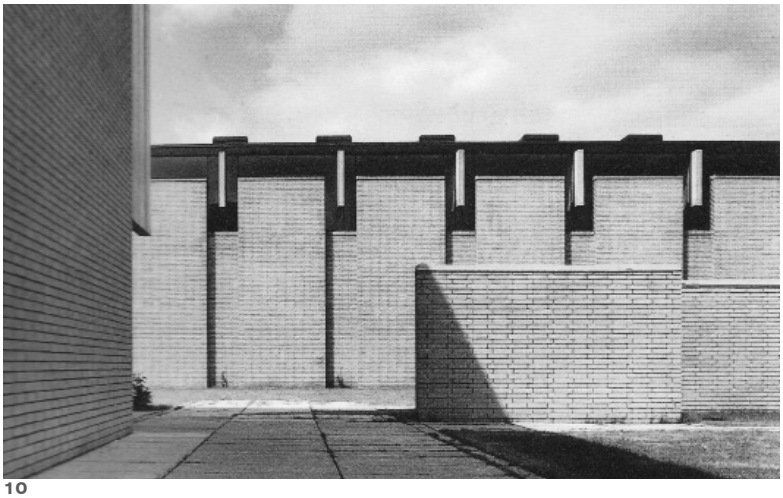
El año siguiente, Jacobsen escribe una breve nota "E. G. Asplund" en la revista *Arkitekten*, firmada por varios arquitectos (Kay Fisker, Steen Eiler Rasmussen, Povl Baumann, Esben Klint y Kjeld Ussing). En un pequeño párrafo describe a Asplund como el padre artístico de su generación. En concreto, destaca el talento, la capacidad de trabajo y la bondad como persona, una combinación que lo convierte, textualmente, en un magnífico arquitecto. Las palabras de elogio coinciden con su manera de entender la arquitectura a base de tenacidad y aptitud.

Alvar Aalto, el mejor amigo del profesor Asplund, cuando contemplaba uno de sus nuevos trabajos dijo: me pregunto lo que Papá Asplund diría. Desde un punto



08

09



10

08. Vista general del *College* Saint Catherine & Merton, Oxford, 1960-1963 (*2G Revista Internacional de Arquitectura: Arne Jacobsen: Edificios públicos*, 1997).
09. Plaça central del conjunt (*Arkitektur*, 1965). **10.** Vista del menjador (*2G Revista Internacional de Arquitectura: Arne Jacobsen: Edificios públicos*, 1997)

> Alvar Aalto, el millor amic del professor Asplund, quan contemplava un dels seus últims treballs va dir: em pregunto què diria el pare Asplund. Asplund va ser, des d'un punt de vista artístic, pare de gairebé tots els arquitectes que pertanyem a la present generació. Talent, treball i cor en el punt just són propietats que de vegades es tenen per separat, però les tres combinades en un sol home són les que creen un magnífic arquitecte, el geni Gunnar Asplund.[4]

En quart lloc, el 1959 es publiquen les declaracions que Jacobsen realitza en motiu de la nominació a l'home de l'any, atorgat per la revista anglesa *The Architects' Journal*. El motiu de la tria és haver estat el primer arquitecte estranger en haver projectat un *college* a Oxford. **(08-10)** La notícia és recollida aquell mateix any per la revista catalana *Cuadernos de Arquitectura*, que dedica una pàgina a explicar la seva figura i a reproduir alguna de les seves declaracions:

> No s'ha de pretendre ser nou i modern a qualsevol preu, i menys en arquitectura. M'adono perfectament que avui en dia es pretén abans que res l'espectacularitat i la novetat. No obstant això, hem de ser capaços encara de mirar i gaudir de la bona arquitectura sense necessitat que hi hagi un atractiu model fotogràfic a primer terme. Espero que podrem, en el futur, deixar de banda aquesta entumida modernitat que gairebé sempre cau en el parany del formalisme.[5]

Jacobsen reclama una arquitectura basada en el que és tangible per a ell, el lloc i la construcció, i deixa de banda altres condicionants com la novetat i la invenció. La seva manera de treballar queda subjecta a condicionants "objectius" que tenen poc a veure amb una prefiguració de la forma, o amb un estil predeterminat. Tot i així, no renuncia a perseguir una arquitectura moderna. Si els primers factors que té en compte a l'hora de projectar són els que defineixen l'entorn immediat, els que queden a segon terme són els encarregats de definir la volumetria: proporcions, textures, colors, materials, etc.

> La bona arquitectura està sempre subjecta a les influències regionals i estarà afectada en gran mesura pel clima local, les tradicions i les condicions topogràfiques, factors essencials en la formació d'un veritable ambient. [...] Per mitjà d'un treball arquitectònic honrat s'arribarà a una simplificació cada vegada més gran i a una progressiva puresa en l'ús de proporcions, materials i colors. En una cosa, com a mínim, sembla que estem tots d'acord: l'arquitectura moderna pot arribar tan lluny com la dels grecs en el món antic.[6]

En cinquè lloc, Jacobsen fa la conferència que segurament es pot considerar el seu testimoni més significatiu. La dóna el 3 de desembre de 1963 a l'Escola Tècnica Superior de Hannover, amb el títol "Sobre forma y diseño en la actualidad", en motiu de l'obtenció del premi Fritz Schumacher de la Fundació F. V. S. d'Hamburg. Hi expressa el seu allunyament de la teoria, que considera dogmàtica i innecessària. De la mateixa manera, també Alvar Aalto contesta més d'una vegada davant de preguntes de caire intel·lectual que ell només construeix, que si ha de respondre prefereix fer-ho a través d'edificis i no de paraules.

Molts han batejat Jacobsen com un arquitecte racionalista, com un neoempirista o com un funcionalista, sense que ell s'hagi decantat mai per cap d'aquestes etiquetes. Si ha parlat d'algun moviment ha estat sobre el *funcionalisme*, com

4. SESTOFT, Jorgen. "Arne Jacobsen y el aspecto nórdico". A: *Arne Jacobsen*. Madrid: MOPT, 1993. op. cit., pàgina 61. (Traducció de l'autora).

5. "De revistas: Arne Jacobsen". *Cuadernos de Arquitectura*. op. cit., pàgina (207) 55. (Traducció de l'autora).

6. "De revistas: Arne Jacobsen". *Cuadernos de Arquitectura*. op. cit., pàgina (207) 55. (Traducció de l'autora).

de vista artístico Asplund era, en mi opinión, Papá de casi todos nosotros los que pertenecemos a la presente generación de arquitectos. Talento, trabajo y corazón en el punto justo son propiedades que a veces se tienen por separado, pero las tres combinadas en un solo hombre son las que crean un magnífico arquitecto, el genio Gunnar Asplund.

En cuarto lugar, en 1959 se publican las declaraciones que Jacobsen realiza con motivo de la nominación al hombre del año, otorgado por la revista inglesa *The Architects' Journal*. El motivo de la elección es haber sido el primer arquitecto extranjero en proyectar un *college* en Oxford. La noticia es recogida aquel mismo año por la revista catalana *Cuadernos de Arquitectura*, que dedica una página a explicar su figura y a reproducir alguna de sus declaraciones:

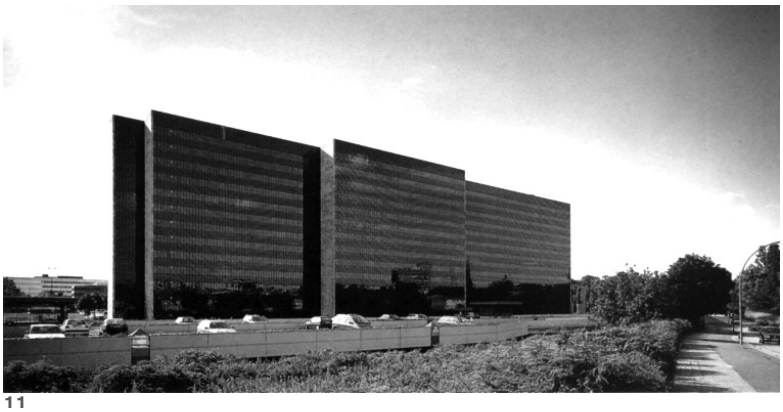
No debe pretenderse ser nuevo y moderno a toda costa, y menos que nada en arquitectura. Me doy perfecta cuenta de que hoy en día, se pretende antes que nada la espectacularidad y la novedad. Sin embargo, hemos de ser capaces aún de mirar y disfrutar de la buena arquitectura sin necesidad de que haya un atractivo modelo fotográfico a primer término. Espero que podremos, en el futuro, dejar de lado este entumecido 'modernismo' que casi siempre cae en la trampa del formalismo.

Jacobsen reclama una arquitectura basada en lo que es tangible para él: el lugar y la construcción, y deja de lado otros condicionantes como la novedad o la invención. Su manera de trabajar queda sujeta a condicionantes "objetivos" que tienen poco que ver con una prefiguración de la forma, o con un estilo predeterminado. Aún así, no renuncia a perseguir una arquitectura moderna. Si los primeros factores que tiene en cuenta a la hora de proyectar son los que definen el entorno inmediato, los que quedan en segundo término son los encargados de definir la volumetría: proporciones, texturas, colores, materiales, etc.

La buena arquitectura estará siempre sujeta a las influencias regionales y estará afectada en gran manera por el clima local, las tradiciones y las condiciones topográficas, factores esenciales en la formación de un verdadero ambiente. [...] Por medio de un trabajo arquitectónico honrado se llegará a una simplificación cada vez mayor y a una progresiva pureza en el empleo de proporciones, materiales y colores. En una cosa, por lo menos, parecemos estar todos de acuerdo: la arquitectura moderna puede llegar tan lejos como la de los griegos en el Mundo Antiguo.

En quinto lugar, Jacobsen realiza la conferencia que seguramente se puede considerar su testimonio más significativo. La realiza el 3 de diciembre de 1963 en la Escuela Técnica Superior de Hannover, con el título "Sobre forma y diseño en la actualidad", con motivo de la obtención del premio Fritz Schumacher de la Fundación F. V. S. de Hamburgo. En ella expresa su alejamiento de la teoría, que considera dogmática e innecesaria. Del mismo modo, también Alvar Aalto suele contestar más de una vez ante preguntas de cariz intelectual que él sólo construye, que si tiene que responder prefiere hacerlo a través de edificios y no de palabras.

Muchos han bautizado a Jacobsen como un arquitecto racionalista, como un neoempirista o como un



11

12

13

11. Oficines Hew, Hamburg 1963-1969 (*2G Revista Internacional de Arquitectura: Arne Jacobsen: Edificios públicos*, 1997). **12.** Restaurant i foyer a Hannover, Alemanya 1964-1965 (*Arne Jacobsen: Aproximación a la obra completa 1950-1971*, 2001). **13.** Concurs gimnàs Christianeum, amb Otto Weitling, Hamburg 1966-1971 (*Arne Jacobsen,* Thau, Vindum, 1998).

en l'article de 1933, en què reivindica l'honestedat del *funcionalisme*. En aquesta conferència, trenta anys després, explica com entén la *funció*, no com un estil sinó com la manera racional i tradicional de fer les coses:

> El *funcionalisme*, gràcies a Déu, encara segueix viu i si l'abandonem és fàcil que acabem en el perillós camí que condueix a l'arquitectura sense finalitats. Perillós perquè l'arquitectura és un tipus d'art condicionat i ha de seguir sent-ho. Molt pocs grans talents han aconseguit crear verdader art fent abstracció de la funció, però en aquest cas, no se supera la frontera entre arquitectura i escultura?[7]

Povl Stegmann té una coneguda frase sobre la forma de la destral prehistòrica anterior als comentaris de Jacobsen. Segons Stegmann, la forma que adopta la destral de pedra és una forma dictada únicament per la necessitat i la utilitat. Aquest concepte li serveix a la historiadora Lisbet Balslev Jørgensen[8] per visualitzar el concepte funcionalista. En aquesta línia, Lisbet intenta explicar com "Jacobsen persegueix la lenta transició des de l'historicisme, a través del *classicisme* i del *funcionalisme,* a la modernitat"[9] i complementa l'exemple explicant que "la més bella destral de pedra que s'exhibeix al museu arqueològic és també la més pràctica".[10] Per tant, la forma segueix a la funció. **(11-13)** Més clar encara ho deixa Jacobsen en aquesta conferència quan declara els seus principis arquitectònics, que, segons ell, tots els arquitectes també haurien de seguir:

> Les idees de la Bauhaus sobre la relació entre funció, tècnica i estètica estan tan arrelades en el nostre pensament, en el nostre treball i en les nostres conviccions internes que, en l'actualitat, són la base sobre la qual treballa qualsevol arquitecte honrat.[11]

Jacobsen defuig la teoria i qualsevol coneixement que no parteixi directament de la realitat. Només es guia per la intuïció, basada en el sentit comú, la sinceritat i l'honestedat. Aquests són els conceptes amb els quals se sent pròxim i els que intenta transmetre. Prioritza l'aplicació pràctica a les construccions intel·lectuals.

> Molts pensen que per ser un bon arquitecte s'ha de tenir una filosofia pròpia. Crec que no és necessari, però sé la facilitat amb què un periodista *ajuda* un arquitecte espitjant-lo a prendre un posicionament filosòfic. Això ho he pogut comprovar reiteradament i, si avui m'ho preguntessin, segurament els respondria que no tinc una visió filosòfica completa. Crec que és una cosa perillosa, un obstacle per a una comprensió natural i arquitectònica, un distanciament de la realitat, un edifici intel·lectual que envelleix massa ràpid i que podria fer-nos perdre el contacte amb el món en què vivim.[12]

En sisè lloc, hi ha l'entrevista televisada el 1969 en un programa produït per Ole Dreyder[13]. És interessant poder veure Jacobsen en viu, contestant preguntes sobre els seus edificis i valorant les característiques de cadascun. Un tret

7. JACOBSEN, Arne. "Sobre forma y diseño en la actualidad". A: SOLAGUREN-BEASCOA, Félix. *2G Revista Internacional de Arquitectura*, op. cit., pàgina 130-131. (Traducció de l'autora).

8. Historiadora i escriptora sueca (1926-2002), directora de l'arxiu de la Kunstakademiets Bibliotek de Copenhaguen.

9. BALSLEV, Lisbet. "El comienzo 1902-1976". A: *Arne Jacobsen*. Arquitectura COAM. Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, març-juny 1990, número 283-284, pàgina 60-63. (Traducció de l'autora).

10. BALSLEV, Lisbet. "El diseño de Arne Jacobsen: Encontrar la idea tras la Forma del Hacha de Piedra". A: SOLAGUREN-BEASCOA, Félix. *Jacobsen.* op. cit., pàgina 19. (Traducció de l'autora).

11. JACOBSEN, Arne. "Sobre forma y diseño en la actualidad". A: SOLAGUREN-BEASCOA, Félix. *2G Revista Internacional de Arquitectura*, op. cit., pàgina 132. (Traducció de l'autora).

12. JACOBSEN, Arne. "Sobre forma y diseño en la actualidad". op. cit., pàgina 130. (Traducció de l'autora).

13. Alguns extractes de l'entrevista es recullen al catàleg *Arne Jacobsen* del MOPT.

funcionalista, sin que él se haya decantado nunca por ninguna de estas etiquetas. Si ha hablado de algún movimiento ha estado sobre el *funcionalismo*, como en el artículo de 1933, en el cual reivindica la honestidad del funcionalismo. En esta conferencia, treinta años después, explica como entiende la *función*, no como un estilo sino como la manera racional y tradicional de hacer las cosas:

El funcionalismo, gracias a Dios, aún sigue vivo, y si lo abandonamos es fácil que acabemos en el peligroso camino que conduce a la arquitectura sin finalidades. Peligroso, porque la arquitectura es un tipo de arte condicionado y ha de seguir siéndolo. Muy pocos grandes talentos han conseguido crear verdadero arte haciendo abstracción de la función, pero en este caso, ¿no se supera la frontera entre arquitectura y escultura?

Povl Stegmann tiene una conocida frase sobre la forma del hacha prehistórica, anterior a los comentarios de Jacobsen. Según Stegmann, la forma que adopta el hacha de piedra está dictada únicamente por la necesidad y la utilidad. Este concepto le sirve a la historiadora Lisbet Balslev Jørgensen para visualizar el concepto funcionalista. En esta línea, Lisbet intenta explicar cómo "Jacobsen persigue la lenta transición desde el historicismo, a través del *clasicismo* y del *funcionalismo,* a la modernidad" y complementa el ejemplo explicando que "la más bella hacha de piedra que se exhibe en el museo arqueológico es también la más práctica". Por lo tanto, la forma sigue a la función. Más claro todavía lo deja Jacobsen en esta conferencia cuando declara sus principios arquitectónicos que, según él, todos los arquitectos también tendrían que seguir:

Las ideas de la Bauhaus sobre la relación entre función, técnica y estética están tan arraigadas en nuestro pensamiento, en nuestro trabajo y en nuestras convicciones internas que, en la actualidad, son la base sobre la que trabaja cualquier arquitecto honrado.

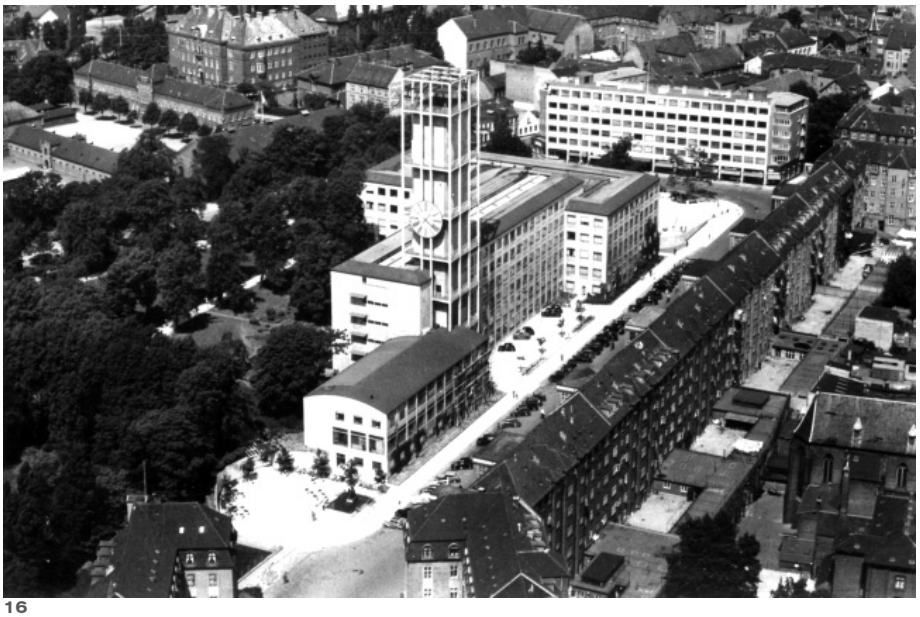
Jacobsen evita la teoría y cualquier conocimiento que no parta directamente de la realidad. Sólo se guía por la intuición, basada en el sentido común, la sinceridad y la honestidad. Estos son los conceptos respecto los cuales se siente próximo y los que intenta transmitir. Prioriza la aplicación práctica a las construcciones intelectuales.

Muchos piensan que para ser un buen arquitecto hay que tener también una filosofía propia. Creo que no es necesario, pero sé la facilidad con la que un periodista 'ayuda' a un arquitecto empujándole a tomar un posicionamiento filosófico. Esto lo he podido observar reiteradamente y, si hoy me preguntaran, seguramente les respondería que no tengo una visión filosófica completa. Creo que es algo peligroso, un obstáculo para una compresión natural y arquitectónica, un distanciamiento de la realidad, un edificio intelectual que envejece demasiado rápido y que podría hacernos perder el contacto con el mundo en el que vivimos.

En sexto lugar, está la entrevista televisada en 1969 en un programa producido por Ole Dreyder. Es interesante poder ver Jacobsen en vivo, contestando preguntas sobre sus edificios y valorando las características de cada uno. Una característica destacable de la entrevista es la importancia que le da al diseño y a la fabricación en serie, como demuestran los proyectos realizados aquellos años. Para él, el control durante el

14

15



16

14. Stelling Hus, 1934-1938 (*Danmarks Kunstbibliotek*). **15.** Hotel Royal SAS, 1955-1960 (*Danmarks Kunstbibliotek*). **16.** Ajuntament d'Aarhus, 1937-1942 (*Danmarks Kunstbibliotek*).

destacable de l'entrevista és la importància que li dóna al disseny i a la fabricació en sèrie, com demostren els projectes realitzats aquells anys. Per ell, el control durant el procés del projecte és el que determina la qualitat. Amb influència de Mies, considera que "la bona construcció és decoració suficient per a un edifici i els altres elements se subordinen al bon disseny de la construcció".

> He dissenyat diversos objectes en acer inoxidable, és a dir, sense treball manual. L'acer inoxidable és molt difícil de treballar, és molt dur, per la qual cosa és molt car de treballar a mà. Però una vegada s'ha realitzat el motlle per a la producció industrial, el preu baixa tant que es pot vendre en botigues normals. La qualitat actual millora quan els objectes es produeixen industrialment. La precisió s'obté, sens dubte, en ser produïda per màquines i l'elaboració manual porta molt de temps; per això crec que la màquina dóna més bons resultats avui en dia.[14]

Finalment, hi ha una entrevista al diari *Politiken,* realitzada poc abans de la seva mort el 28 de febrer de 1971 i recollida en diverses publicacions, en la qual respon a un conjunt de preguntes sobre bellesa, proporció, gust, etc. Sobre l'arquitectura explica la seva manera d'enfrontar-s'hi a través de confrontar diverses solucions. A un problema hi busca la solució més pràctica i funcional. Tot i que està convençut del seu mètode, transmet els dubtes sorgits per les crítiques del públic. **(14-16)**

> Quasi cada vegada que construeixo una casa, és condemnada impetuosament i criticada per algú. El 1934, quan es va acabar la *casa* Stelling, un diari va mencionar que se m'havia de prohibir construir de per vida. Quan es va inaugurar la *casa* SAS, una publicació va realitzar un concurs per elegir la casa més lletja de la ciutat. Vaig ser guardonat amb el primer premi per la *casa* SAS. I amb l'Ajuntament d'Aarhus, Erik Møller i jo vam tenir un munt de problemes. Bé, certament això et fa infeliç, però la crítica apareix quasi sempre que es presenta alguna cosa nova i es vol que la gent se n'adoni.[15]

En resum, aquesta recopilació d'escrits mostren una persona dedicada a l'arquitectura a través de l'experiència, fora de tot raonament teòric, perquè el que li interessa és l'obra en si, que resolgui un programa en un lloc. Tot i que és un arquitecte que principalment projecta, durant els últims anys manté relació amb els membres del CIAM que funden el Team X. El revulsiu teòric que suposa aquest col·lectiu es veu reflectit en diverses publicacions. En l'àmbit nòrdic, l'exemple més destacat és la revista *Le Carré Bleu*, d'origen finès però escrita en francès. La funden l'hivern de 1957 i des de llavors, Jacobsen forma part de l'extens grup de col·laboradors.

Aquesta relació el posa en contacte amb el nucli principal del Team X: Van den Broek, Bakema i Candilis-Josic-Woods. Fruit d'això, forma part del jurat, amb Jaap Bakema, del concurs per a l'ampliació de la Universitat Lliure de Berlín, el 1963. Tot i així, la tasca com a col·laborador no es tradueix en cap article. Però resulta reveladora l'adhesió a una publicació que anhela la formulació d'una arquitectura objectiva, funcional, social i humana, en contraposició a les postures més racionalistes i abstractes del *moviment modern* i, especialment, dels últims CIAM.[16]

14. JACOBSEN, Arne. "Citas de Arne Jacobsen". A: *Arne Jacobsen*. Madrid: MOPT, 1993. op. cit., pàgina 23. (Traducció de l'autora).

15. NINKA. "Las nuevas ideas son siempre criticadas". A: *Arne Jacobsen*. Madrid: MOPT, 1993. op. cit., pàgina 69-70. (Traducció de l'autora).

16. Dins el context nòrdic, el fet que *Le Carré Bleu* estigui dirigida inicialment per l'arquitecte finès Aulis Blomstedt, molt crític amb les últimes propostes *romàntiques* d'Alvar Aalto, és cabdal per entendre l'evolució de la revista. Per altra banda, també resulta interessant comparar les investigacions de Blomstedt sobre proporcionalitat i seriació amb les de modulació de Jacobsen.

proceso del proyecto es el que determina la calidad. Con una clara influencia de Mies, considera que "la buena construcción es decoración suficiente para un edificio y los otros elementos se subordinan al buen diseño de la construcción".

He diseñado varios objetos en acero inoxidable, es decir, sin trabajo manual. El acero inoxidable es muy difícil de trabajar, es muy duro, por lo que es muy caro de trabajar a mano. Pero una vez se ha realizado el molde para la producción industrial, el precio baja tanto que puede ser vendido en tiendas normales. La calidad actual mejora cuando los objetos se producen industrialmente. La precisión se obtiene, por supuesto, al ser producido por máquinas, y la elaboración manual lleva mucho tiempo, por lo que creo que la máquina da el mejor resultado hoy en día.

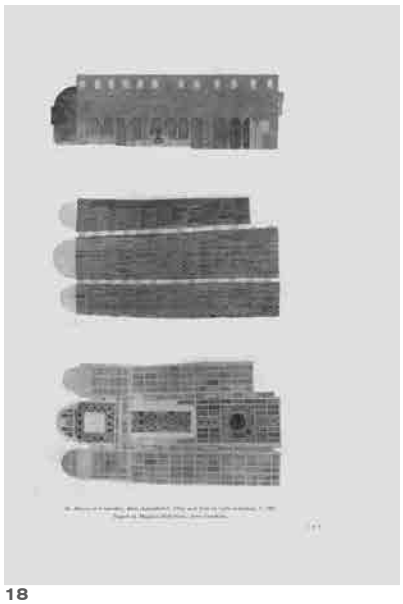
Finalmente, existe una entrevista en el periódico *Politiken*, realizada poco antes de su muerte, el 28 de febrero de 1971, y recogida en varias publicaciones. En ella responde a un conjunto de preguntas sobre belleza, proporción, gusto, etc. Sobre la arquitectura explica su manera de abordarla a través de la confrontación de varias soluciones. A un problema busca la solución más práctica y funcional. A pesar de que está convencido de su método, transmite las dudas surgidas por las críticas del público.

Casi cada vez que construyo una casa, es condenada y criticada vehementemente por alguien. En 1934, cuando se acabó la casa Stelling, un periódico mencionó que se me debería prohibir construir de por vida. Cuando se inauguró la casa SAS, una publicación realizó un concurso para la elección de la casa más fea en la ciudad. Fui galardonado con el primer premio por la casa SAS. Y con el Ayuntamiento de Aarhus, Erik Møller y yo tuvimos un montón de problemas. Bien, ciertamente esto te hace infeliz, pero la crítica aparece casi siempre que aparece algo nuevo y se quiere que la gente se percate de ello.

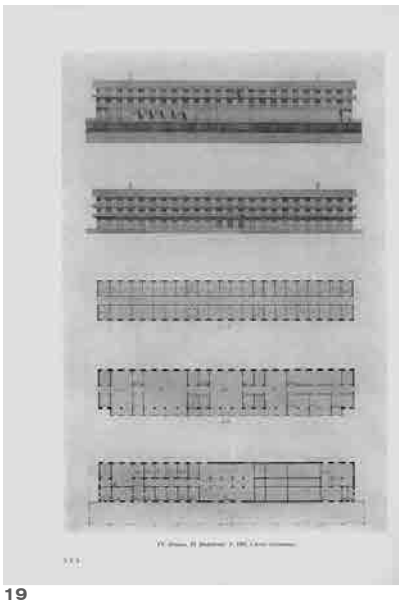
En resumen, esta recopilación de escritos muestran a una persona dedicada a la arquitectura a través de la experiencia, fuera de todo razonamiento teórico, porque lo que le interesa es la obra en si misma, que resuelva un programa en un lugar. A pesar de que es un arquitecto que principalmente proyecta, durante los últimos años mantiene relación con los miembros del CIAM que fundan el Team X. El revulsivo teórico que supone este colectivo se ve reflejado en varias publicaciones. En el ámbito nórdico, el ejemplo más destacado es la revista *Le Carré Bleu*, de origen finés pero escrita en francés. La fundan el invierno de 1957 y desde entonces, Jacobsen forma parte del extenso grupo de colaboradores.

Esta relación le pone en contacto con el núcleo principal del Team X: Van den Broek, Bakema y Candilis-Josic-Woods. Como consecuencia de estos contactos, forma parte del jurado, junto con Jaap Bakema, del concurso para la ampliación de la Universidad Libre de Berlín, en 1963. Aún así, la tarea como colaborador no se traduce en ningún artículo. Pero resulta reveladora la adhesión a una publicación que anhela la formulación de una arquitectura objetiva, funcional, social y humana, en contraposición a las posturas más racionalistas y abstractas del *movimiento moderno* y, especialmente, de los últimos CIAM.

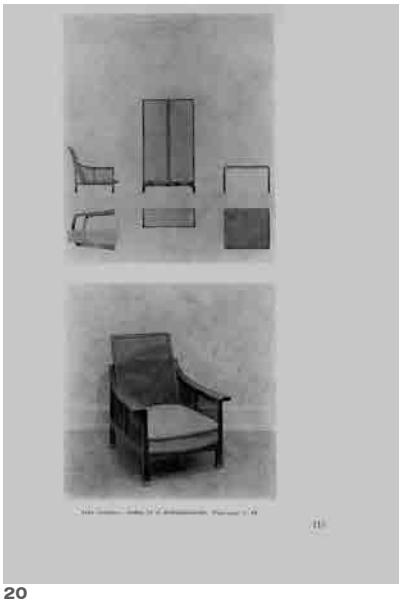
17



18



19



20

21

22

17. Aquarel·la del pavelló de Dinamarca per a l'Exposició Internacional de París feta per Jacobsen (*Architekten*, 1925). **18.** Dibuix de Jacobsen de Santa Maria in Cosmedin (*Architekten*, 1926). **19.** Projecte final de carrera d'un hotel a Klampenborg (*Architekten*, 1926). **20.** Mobiliari dissenyat per Jacobsen (*Architekten*, Manedshæfte, 1927). **21.** La casa Boll és el primer projecte construït publicat (*Architekten*, Ugehæfte, 1927). **22.** Proposta presentada al concurs de l'Acadèmia pel Museu Nacional a Klampenborg (*Architekten*, Manedshæfte, 1928).

JACOBSEN SEGONS LA CRÍTICA

La revista danesa *Arkitekten* recull els projectes de Jacobsen des de 1925. Diverses revistes estrangeres, com *L'Architecture d'Aujourd'hui* i *The Architectural Review* també es fan ressò de les seves edificacions, especialment a partir de finals de 1930. A aquestes publicacions que va fer al llarg de la seva vida, s'hi han d'afegir dues monografies i dos catàlegs d'exposició. Després de 1971, les publicacions no cessen i fins i tot augmenten durant la dècada de 1980, amb l'interès del sud d'Europa per l'arquitectura nòrdica, especialment pel *classicisme nòrdic*. A finals de 1990 i amb el canvi de segle, la commemoració del seu naixement proporciona un nou impuls i propicia recopilacions extenses de la seva obra i diversos articles analítics, poc freqüents fins llavors.

Articles

La revista *Arkitekten*[17] (*Arkitekten, ugehæfte* i *månedshæfte*) ja publica dibuixos i projectes de Jacobsen durant l'època d'estudiant. La primera aparició és el 1925, quan es presenten les aquarel·les del pavelló danès de Kay Fisker per a l'Exposició Internacional de París. Jacobsen és alumne seu a la Reial Acadèmia de Belles Arts de Copenhaguen i col·labora puntualment al seu despatx per desenvolupar el pavelló. Fisker és, precisament, el redactor en cap d'*Arkitekten* entre 1920 i 1926, i fins al 1932 és membre de l'equip de redacció. Potser la seva presència a la revista explica la difusió dels seus exercicis. L'any següent també es reprodueixen a la revista unes aquarel·les seves de la basílica de Santa Maria in Cosmedin de Roma, fetes durant el viatge al sud dels alumnes de l'Acadèmia.[18] En aquest número apareix el seu projecte de fi de carrera, un hotel a Klampenborg que va fer a l'assignatura d'Ivar Bentsen.[19] **(17-19)**

Un any després, el 1927, quan Jacobsen obté el títol d'arquitecte, li dediquen una pàgina a la col·lecció de mobles[20] que dissenya per a l'exposició de Charlottenborg d'aquell any i li publiquen la primera obra construïda: la casa Boll.[21] Durant els anys successius, les seves obres tenen presència a *Arkitekten*: la casa Sigurd Wandel (1926-1927), la Steensen (1927), els concursos per a petits pavellons d'estiu (1928), el concurs de l'Acadèmia del Museu Nacional a Klampenborg (1928) i la casa del futur (1929). **(20-22)**

Les revistes estrangeres, per la seva banda, no publiquen obres de Jacobsen fins una dècada més tard, a finals de la dècada de 1930. El projecte que el catapulta al panorama europeu és l'edifici residencial de Bellavista (1931-1934), publicat a *Arkitekten månedshæfte* el 1934.[22] La revista anglesa *Architect and Building News* treu un petit article sobre els apartaments el juliol de 1936.[23] En destaca la implantació al voltant d'un pati obert a les bones vistes de l'est. També es subratlla que orienta la majoria dels apartaments cap al sud-oest i crea, així, uns desplaçaments que permeten mantenir una certa independència de cada pis

17. Inicialment són dues revistes *Arkitekten ugehæfte* (quadern setmanal per a arquitectes) i *Arkitekten månedshæfte* (quadern mensual per a arquitectes), que l'any 1957 es fusionen. Els primers anys, les revistes apareixen amb el títol d'*Architekten*, però el 1929 canvien la "ch" per la "k".

18. "Akademiets architekturskole". *Architekten*, 1926, XXVIII, pàgines 345-352.

19. "Kunstakademiets undervisning i husbygning". *Architekten*, 1926, XXVIII, pàgines 343-361.

20. *Architekten manedshæfte*, 1927, XXIX, pàgina 115.

21. "Licitationspriser". *Architekten*, Ugehæfte, 1927, XXIX, pàgina 124.

22. "Bellavista". *Arkitekten månedshæfte*, 1934, XXXVI, pàgines 141-145.

23. "Sea-side flats near Copenhagen: Architect Arne Jacobsen". *Architect and Building News*, juliol 1936, volum 147, part 24, pàgines 104-106.

JACOBSEN SEGÚN LA CRÍTICA

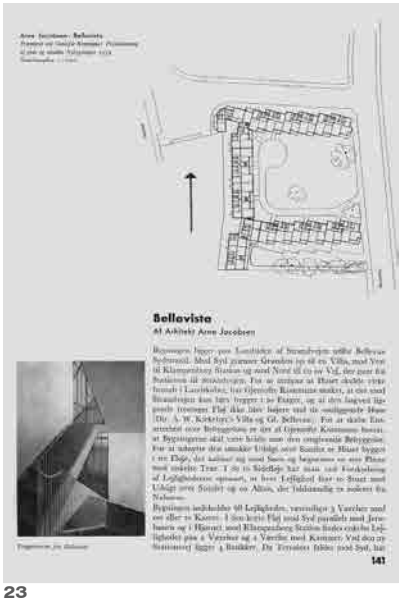
La revista danesa *Arkitekten* recoge los proyectos de Jacobsen desde 1925. Varias revistas extranjeras, como *L'Architecture de Aujourd'hui* y *The Architectural Review* también se hacen eco de sus edificaciones, especialmente a partir de finales de 1930. A estas publicaciones que hizo a lo largo de su vida, se tienen que añadir dos monografías y dos catálogos de exposición. Después de 1971, las publicaciones no cesan e incluso aumentan durante la década de 1980, con el interés del sur de Europa por la arquitectura nórdica, especialmente por el *clasicismo nórdico*. A finales de 1990 y con el cambio de siglo, la conmemoración de su nacimiento proporciona un nuevo impulso y propicia recopilaciones extensas de su obra y varios artículos analíticos, poco frecuentes hasta entonces.

Artículos

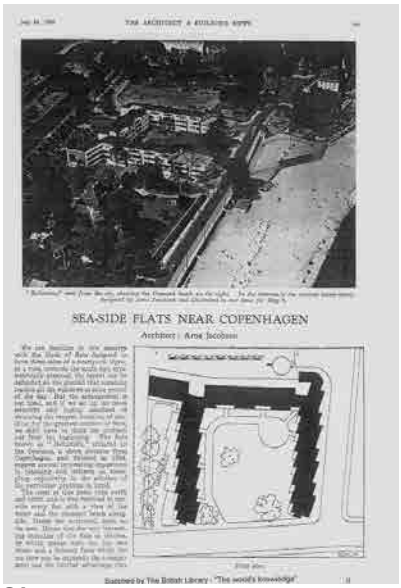
La revista *Arkitekten* (*Arkitekten*, *ugehæfte* y *månedshæfte*) ya publica dibujos y proyectos de Jacobsen durante su época de estudiante. La primera aparición es en 1925, cuando se presentan las acuarelas del pabellón danés de Kay Fisker para la Exposición Internacional de París. Jacobsen es su alumno en la Real Academia de Bellas artes de Copenhague y colabora puntualmente en su despacho para desarrollar el pabellón. Fisker es, precisamente, el redactor jefe de *Arkitekten* entre 1920 y 1926, y hasta 1932 es miembro del equipo de redacción. Quizás su presencia en la revista explica la difusión de sus ejercicios. El año siguiente también se reproducen en la revista unas acuarelas de la basílica de Santa Maria in Cosmedin de Roma, realizadas durante el viaje al sur de los alumnos de la Academia. En este número aparece su proyecto de final de carrera, un hotel en Klampenborg que hizo en la asignatura de Ivar Bentsen.

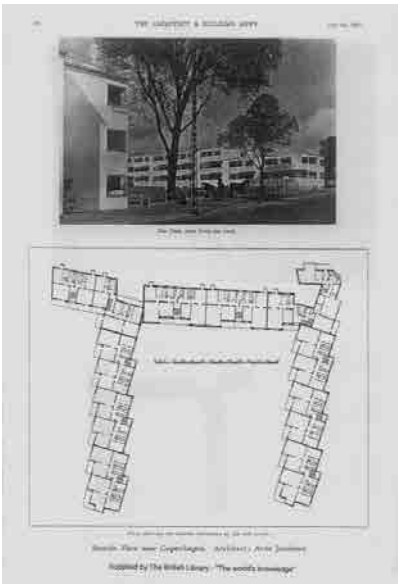
Un año después, en 1927, cuando Jacobsen obtiene el título de arquitecto, le dedican una página en la colección de muebles que diseña para la exposición de Charlottenborg de aquel año y le publican la primera obra construida: la casa Boll. Durante los años siguientes, sus obras están presentes en *Arkitekten*: la casa Sigurd Wandel (1926-1927), la Steensen (1927), los concursos para pequeños pabellones de verano (1928), el concurso de la Academia del Museo Nacional en Klampenborg (1928) y la casa del futuro (1929).

Las revistas extranjeras, por su parte, no publican obras de Jacobsen hasta una década más tarde, a finales de 1930. El proyecto que lo catapulta al panorama europeo es el edificio residencial de Bellavista (1931-1934), publicado a *Arkitekten månedshæfte* en 1934. La revista inglesa *Architect and Building News* publica un pequeño artículo sobre los apartamentos en julio de 1936. En él se destaca la implantación alrededor de un patio abierto hacia las buenas vistas del este. También se subraya que orienta la mayoría de los apartamentos hacia el suroeste y crea, así, unos desplazamientos que permiten mantener una cierta independencia de cada apartamento respecto al vecino, una salida propia a la terraza y la visión del mar. El año siguiente, tanto la revista sueca *Byggmästaren* como la francesa *L'Architecture d'Aujourd'hui* publican también los apartamentos de Bellavista. En este



23





24

23. Article dels apartaments de Bellavista (*Arkitekten*, Maanedshæfte, 1934). **24.** Article dels apartaments de Bellavista (*Architect and building news*, juliol, 1936).

respecte al veí, una sortida pròpia a la terrassa i la visió del mar. **(23-24)**

L'any següent, tant la revista sueca *Byggmästaren*[24] com la francesa *L'Architecture d'Aujourd'hui*[25] publiquen també els apartaments de Bellavista. En aquest número de *L'Architecture d'Aujourd'hui* de l'octubre de 1937, juntament amb els apartaments, la revista publica un extens article sobre els països nòrdics, "Les pays du nord",[26] signat per diferents autors, en el qual apareixen obres de Jacobsen, Poul Baumann, Kay Fisker, Ivar Bentsen, Paul Holsøe, Vilhelm Lauritzen, Jensen Klint, entre d'altres. Jacobsen és l'arquitecte danès amb més obres seleccionades: els apartaments de Bellavista (1931-1934), l'hípica Mattsson (1933-1934), una sucursal bancària per al Landmandsbanken (1935) i el teatre a Klampenborg (1930-1938). El febrer de 1939, la mateixa revista publica un llarg escrit amb una selecció de cases de tots els països. De Dinamarca se'n trien dues: una de l'arquitecte Frits Schlegel i l'altra de Jacobsen, la seva casa d'estiu a Gudmindrup,[27] de la qual es mostren només imatges i una planta amb l'alçat principal, sense cap mena de text de referència.

A banda d'*Arkitekten* i *Arkitektur*, la revista francesa *L'Architecture d'Aujourd'hui* és la que més difon l'obra de Jacobsen. Però no és fins al 1949 que aquesta li dedica exclusivament el primer article. Amb el títol "Danemark"[28] mostra l'Ajuntament d'Aarhus (1937-1942), l'Ajuntament de Søllerød (1939-1942), la fàbrica per salar arengades a Odden Havn (1943) i les oficines Stelling Hus (1934-1938). A partir de llavors, cada any o cada dos, la revista selecciona alguna de les seves obres per difondre-les. Un any abans, la revista anglesa *The Architectural Review* treu un número dedicat a Dinamarca, el novembre de 1948.[29] Un dels articles és "The history of domestic architecture in Denmark", de Fisker, on explica les tipologies d'habitatges unifamiliars danesos durant el segle XIX i principis del XX. En la selecció d'obres, de Jacobsen apareixen l'edifici Stelling Hus (1934-1938) i l'agrupació de cases Kædehuse (1939-1943), entre altres de Kay Fisker, Erik Møller, Steen Eiler Rasmussen, Fleming Lassen, Vilhelm Lauritzen, etc.

Posteriorment, l'agost i el setembre de 1950, la mateixa revista dedica quatre pàgines als apartaments per a parelles de Gentofte i tres pàgines a la casa Munck de Suècia. Més tard, el febrer de 1952, dedica vuit pàgines a l'agrupació de cases Søholm I. El 1954, la revista escriu sobre la Biennal de São Paulo, en què Jacobsen guanya el premi a l'edifici industrial pel magatzem expositor Massey-Harris de Gentofte.

Tal com succeeix amb els apartaments de Bellavista, l'agrupació de cases Søholm I també rep una important atenció de les revistes estrangeres. Les ja mencionades *The Architectural Review*[30] i *L'Architecture d'Aujourd'hui*[31] dediquen diverses pàgines a aquesta agrupació de cases els mesos de febrer i setembre de 1952, igual que tot un seguit de revistes durant aquell mateix any: *Art &*

24. "Bellevue". *Byggmästaren*, 1937, número 16, volum 16, pàgina 166.

25. "Les pays du nord: Aménagement du parc de Bellavista". *L'Architecture d'Aujourd'hui*, octubre 1937, any 8, número 10, pàgina 10.

26. "Les pays du nord". *L'Architecture d'Aujourd'hui*, octubre 1937, any 8, número 10, pàgines 2-27.

27. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, febrer 1939, número 2, pàgina II-23.

28. "Danemark". *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 1949.

29. "Denmark". *The Architectural Review*, novembre 1948, número 623, volum 104.

30. "Houses near Copenhagen". *The Architectural Review*, febrer 1952, pàgines 101-108.

31. "Habitations individuelles: Maisons en bande continue, Soholm, près Copenhague". *L'Architecture d'Aujourd'hui*, setembre 1952, any 23, número 44, pàgines 106-109.

número de *L'Architecture d'Aujourd'hui* de octubre de 1937, junto con los apartamentos, la revista publica un extenso artículo sobre los países nórdicos, "Les pays du nord", firmado por diferentes autores, en el cual aparecen obras de Jacobsen, Poul Baumann, Kay Fisker, Ivar Bentsen, Paul Holsøe, Vilhelm Lauritzen, Jensen Klint, entre otros. Jacobsen es el arquitecto danés con más obras seleccionadas: los apartamentos de Bellavista (1931-1934), la hípica Mattsson (1933-1934), una sucursal bancaria para el Landmandsbanken (1935) y el teatro a Klampenborg (1930-1938). En febrero de 1939, la misma revista publica un largo escrito con una selección de casas de todos los países. De Dinamarca se eligen dos: una del arquitecto Frits Schlegel y la otra de Jacobsen, su casa de verano a Gudmindrup, de la cual se muestran sólo imágenes y una planta con el alzado principal, sin ningún tipo de texto de referencia.

Además de *Arkitekten* y *Arkitektur*, la revista francesa *L'Architecture d'Aujourd'hui* es la que más difunde la obra de Jacobsen. Pero no es hasta 1949 que ésta le dedica exclusivamente el primer artículo. Con el título "Danemark" muestra el Ayuntamiento de Aarhus (1937-1942), el Ayuntamiento de Søllerød (1939-1942), la fábrica para sazonar arenques en Odden Havn (1943) y las oficinas Stelling Hus (1934-1938). A partir de entonces, cada año o cada dos, la revista selecciona alguna de sus obras para su publicación. Un año antes, la revista inglesa *The Architectural Review* edita un número dedicado a Dinamarca, en noviembre de 1948. Uno de los artículos es "The history of domestic architecture in Denmark", de Fisker, donde explica las tipologías de viviendas unifamiliares daneses durante el siglo XIX y principios del XX. En la selección de obras, de Jacobsen aparecen el edificio Stelling Hus (1934-1938) y la agrupación de casas Kædehuse (1939-1943), entre otras de Kay Fisker, Erik Møller, Steen Eiler Rasmussen, Fleming Lassen, Vilhelm Lauritzen, etc.

Posteriormente, en agosto y septiembre de 1950, la misma revista dedica cuatro páginas a los apartamentos para parejas de Gentofte y tres páginas en la casa Munck de Suecia. Más tarde, en febrero de 1952, dedica ocho páginas a la agrupación de casas Søholm I. En 1954, la revista escribe sobre la Bienal de São Paulo, en la que Jacobsen gana el premio al mejor edificio industrial por el almacén expositor Massey-Harris de Gentofte.

Tal como sucede con los apartamentos de Bellavista, la agrupación de casas Søholm I también recibe una importante atención en las revistas extranjeras. Las ya mencionadas *The Architectural Review* y *L'Architecture d'Aujourd'hui* dedican varias páginas a esta agrupación de casas los meses de febrero y septiembre de 1952, igual que toda una serie de revistas durante aquel mismo año: *Art & Architecture*, *Techniques et Architecture* y *Architect and Building News*. Søholm I combina técnicas y materiales tradicionales (como los muros de carga de obra vista o las cubiertas inclinadas de teja) con una composición volumétrica que tiende a la abstracción. Una arquitectura arraigada al lugar y a la cultura autóctona, que a la vez alude a las corrientes internacionales que en aquellos momentos se han trasladado a América. En este proyecto se consolida lo que los ingleses bautizan unos años antes como *new*

25

25. Mostra dels articles que mostren l'agrupació Søholm (*Arkitekten*, Ugehæfte, 1948; *The Architectural Review*, febrer 1952*; Art & Architecture*, abril 1952; *Architect and Building News*, agost 1952; *L'Architecture d'Aujourd'hui*, setembre 1952; *Techniques et Architecture*, 1952).

Architecture,[32] *Techniques et Architecture*[33] i *Architect and Building News*.[34] Søholm I barreja tècniques i materials tradicionals (com els murs de càrrega d'obra vista o les cobertes inclinades de teula) amb una composició volumètrica que tendeix a l'abstracció. Una arquitectura arrelada al lloc i a la cultura autòctona, que alhora al·ludeix als corrents internacionals que en aquells moments s'han traslladat a Amèrica. En aquest projecte es consolida el que els anglesos bategen uns anys abans com a *new empiricism* o *empirisme nòrdic*, precisament des de *The Architectural Review*.[35] **(25)**

Per contra, la presència de Jacobsen es fa esperar tant a Itàlia com a Espanya. Si les publicacions europees apareixen a finals de 1930, al sud d'Europa no arriben fins a finals dels cinquanta. Els arquitectes del sud admiraven la societat i la política nòrdica, fruit llavors d'una modernitat que arrela al nord més que en altres indrets. Des de Catalunya, el Grup R, encapçalat per Josep Maria Sostres, estudia i escriu sobre els arquitectes nòrdics d'aquells anys. Fins i tot arriben a contactar amb Aalto i li organitzen un viatge per Espanya i Catalunya el 1951.[36]

Josep Maria Sostres introdueix la visió del món nòrdic dins les seves classes d'Història de l'Art a Barcelona. Explica la realitat del *moviment modern* a partir de les obres d'arquitectes com Alvar Aalto, Erik Gunnar Asplund i Arne Jacobsen. Alhora, en els seus escrits crítics, redactats entre 1949 i 1978, i recopilats a *Opiniones sobre Arquitectura*, hi reivindica sovint les referències arquitectòniques americanes, nòrdiques i catalanes (amb Gaudí, Domènec i Montaner, Masó).

> Arne Jacobsen continua sent un dels intèrprets més fidels de la Dinamarca adscrita al *moviment modern*. Lligat a la tradició constructiva del seu país, a l'ús dels materials i de la tècnica locals i al cultiu intimista de l'espai intern, la seva obra es pot incloure en el corrent orgànic que en els països escandinaus s'ha batejat amb la denominació genèrica de *new empiricism*. La seva obra actual és la resultant d'una síntesi dels dos corrents, el local i el *racionalista*, que a través de la seva producció segueixen cursos paral·lels.[37]

Així, la primera revista espanyola que parla detingudament d'una obra de Jacobsen és *Informes de la construcción*, el maig de 1957. Es dediquen dotze pàgines a l'Ajuntament de Rødovre,[38] que constitueixen l'únic article sobre un arquitecte no espanyol. **(26)** Tres anys més tard també *Arquitectura COAM* publica l'Ajuntament.[39] Després, *Hogar y arquitectura*, el 1965,[40] fa una ressenya del llibre monogràfic *Arne Jacobsen*, escrit per Tobias Faber i publicat un any abans.

Per la seva banda, a Itàlia la revista *Casabella* publica diversos articles sobre Jacobsen entre 1954 i 1956, uns anys abans que a Espanya. Johan Pedersen

32. "Five row houses in Denmark". *Art & Architecture*, abril 1952, número 4, volum 69, pàgines 26-29.

33. "Maisons à Klampenborg, près de Copenhague". *Techniques et Architecture*, 1952, número 11-12, pàgines 79-83.

34. "Søholm housing estate near Copenhagen". *Architect and Building News*, agost 1952, número 14, pàgines 205-209.

35. El juny de 1947 l'editor de la revista, J. M. Richards, publica l'article "The New Empiricism: Sweden's latest style" i el gener de 1948 Eric de Maré, i altres, signen l'article "The New Empiricism".

36. Com s'explica a les entrevistes i articles del número 157 de *Quaderns* del 1983.

37. SOSTRES, Josep Maria. "Arquitectura y urbanismo: Dinamarca". op. cit., pàgina 189. (Traducció de l'autora).

38. "Ayuntamiento de Rödovre". *Informes de la construcción*, maig 1957, número 91, pàgines 144-155.

39. *Arquitectura*, abril 1960, número 16, pàgines 24-28.

40. C. F. "Un arquitecto en un libro: Arne Jacobsen". *Hogar y arquitectura*, juliol-agost 1965, número 59, pàgines 59-66.

empiricism o *empirismo nórdico*, precisamente desde *The Architectural Review*.

Por el contrario, la presencia de Jacobsen se hace esperar tanto en Italia como España. Si las publicaciones europeas aparecen a finales de 1930, al sur de Europa no llegan hasta finales de los cincuenta. Los arquitectos del sur admiraban la sociedad y la política nórdica, fruto entonces de una modernidad que arraiga en el norte más que en otros lugares. Desde Cataluña, el *Grup R*, encabezado por Josep María Sostres, estudia y escribe sobre los arquitectos nórdicos de aquellos años. Incluso llegan a contactar con Aalto y le organizan un viaje por España y Cataluña en 1951.

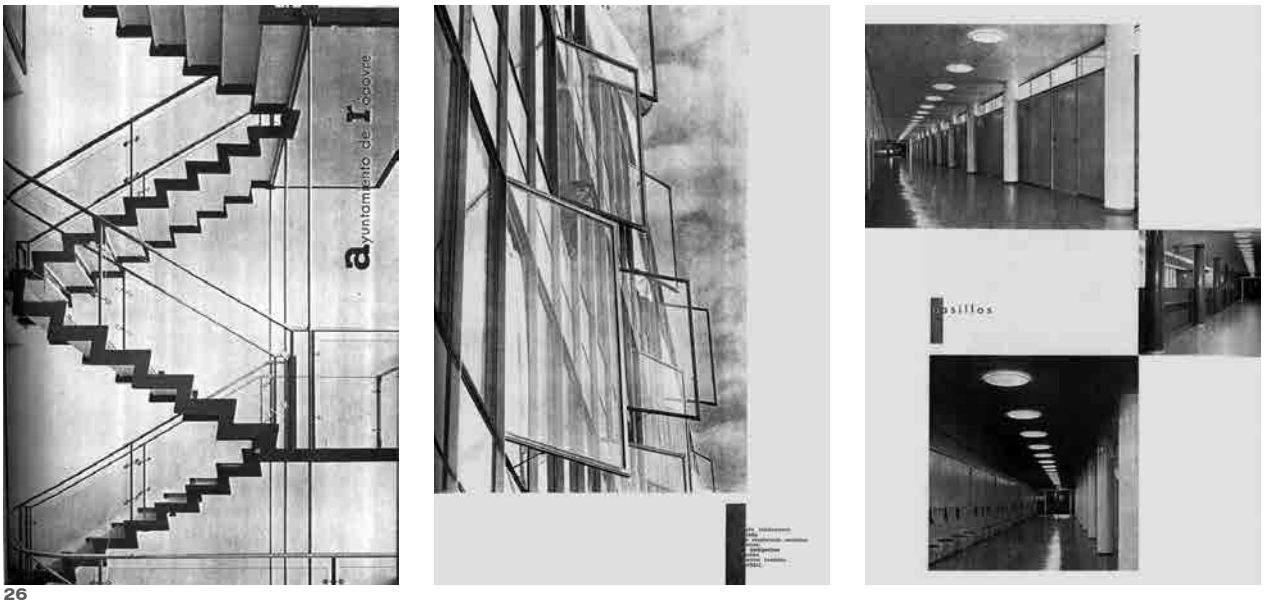
Josep María Sostres introduce la visión del mundo nórdico dentro de sus clases de Historia del Arte en Barcelona. Explica la realidad del movimiento moderno a partir de las obras de arquitectos como Alvar Aalto, Erik Gunnar Asplund y Arne Jacobsen. Asimismo, en sus escritos críticos, redactados entre 1949 y 1978, y recopilados en *Opiniones sobre Arquitectura*, reivindica a menudo las referencias arquitectónicas americanas, nórdicas y catalanas (con Gaudí, Domènec i Montaner, Masó).

Arne Jacobsen continúa siendo uno de los más fieles intérpretes de la Dinamarca adscrita al movimiento moderno. Ligado a la tradición constructiva de su país, al uso de los materiales y técnica locales y al cultivo intimista del espacio interno, su obra se puede incluirse en la corriente orgánica que en los países escandinavos ha sido bautizada con la genérica denominación de 'new empiricism'. Su obra actual es la resultante de una síntesis de las dos corrientes, la local y la racionalista, que a través de su producción siguen cursos paralelos.

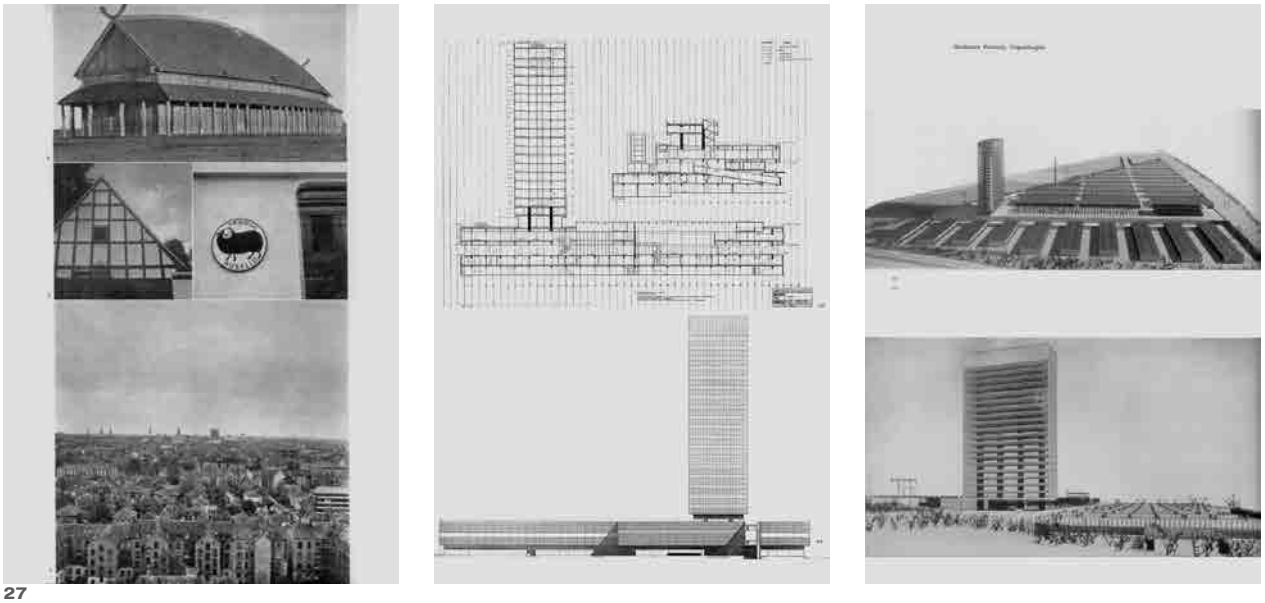
Así, la primera revista española que habla detenidamente de una obra de Jacobsen es *Informes de la construcción*, en mayo de 1957. Se dedican doce páginas al Ayuntamiento de Rødovre, que constituyen el único artículo sobre un arquitecto no español. Tres años más tarde también *Arquitectura COAM* publica el Ayuntamiento. Después, *Hogar y arquitectura*, en 1965, hace una reseña del libro monográfico *Arne Jacobsen,* escrito por Tobias Faber y publicado un año antes.

Por su parte, en Italia la revista *Casabella* publica varios artículos sobre Jacobsen entre 1954 y 1956, unos años antes que en España. Johan Pedersen escribe dos y después le sigue Eugenio Gentili con un artículo sobre el Ayuntamiento de Rødovre, en 1956. Un año después, la revista *Zodiac* publica un largo artículo dedicado a Dinamarca, "A visit to Denmark", donde aparece Jacobsen, entre otros arquitectos daneses. En ese número se comentan sus obras más recientes, como el Hotel Royal SAS (1955-1960), la fábrica de productos farmacéuticos Novo (1956-1969) y los diseños de algunos de sus muebles.

Estos últimos artículos muestran a Jacobsen entre la arquitectura de Mies y la de Asplund, entre la modernidad americana y la tradición nórdica. Destacan su "pulcritud en los detalles, el gusto por la plasticidad (los volúmenes rítmicos de las casas con terraza de Klampenborg) y su subordinación a los propósitos claros y nunca desestimados de la decoración". También son recurrentes las referencias a Nicolai Abilgaard y a la tradición material danesa. Se configura así un cliché fuera de Dinamarca basado



26



27

26. Article de l'Ajuntament de Rødovre, 1952-1956 (*Informes de la construcción*, maig 1957). **27.** Article sobre l'arquitectura a Dinamarca (*Zodiac*, octubre 1957).

n'escriu dos[41] i després el segueix Eugenio Gentili amb un article de l'Ajuntament de Rødovre el 1956.[42] Un any després, la revista *Zodiac* difon un llarg article dedicat a Dinamarca, "A visit to Denmark", on apareix Jacobsen, entre altres arquitectes danesos.[43] En aquest número es comenten les seves obres més recents, com l'Hotel Royal SAS (1955-1960), la fàbrica de productes farmacèutics Novo (1956-1969) i els dissenys d'alguns dels seus mobles. **(27)**

Aquests darrers articles mostren Jacobsen entre l'arquitectura de Mies i la d'Asplund, entre la modernitat americana i la tradició nòrdica. Destaquen la seva "pulcritud en els detalls, el gust per la plasticitat (els volums rítmics de les cases amb terrassa de Klampenborg) i la seva subordinació als propòsits clars i mai subestimats de la decoració". També són recurrents les referències a Nicolai Abilgaard i a la tradició material danesa. Es configura un clixé fora de Dinamarca basat en "una curosa preocupació de l'arquitecte per enllaçar amb una tradició artesana encara viva", "una arquitectura senzilla i pràctica de solucions lògiques a problemes complexos" i "un compromís permanent cap a la funcionalitat de l'obra".

> En aquest moment —de fet, des de 1953— la doctrina de la Bauhaus, amb seu als EUA, determina el seu desenvolupament futur. Quan Dinamarca s'allibera i quan es fa possible la nova construcció de formigó armat, acer i vidre, Jacobsen pren les idees de la Bauhaus, però les interpreta lliurement amb el seu art. Ell les renova, en varia l'expressió artística i respon a les crítiques de la manca de personalitat.[44]

Tot i que són nombroses les publicacions sobre la seva obra, no n'hi ha gaires que n'analitzin amb profunditat els projectes, més aviat es dediquen a mostrar una planta acompanyada d'una bona fotografia, normalment la mateixa. De fet, Jacobsen controla fins al més mínim detall de les imatges, preses pel seu fotògraf de confiança Aage Strüwing. És tan estricte amb les fotografies que pot arribar a demanar que es facin en hores intempestives, per trobar un tipus determinat de llum, i des de punts de vista insòlits, com ara dins del clavegueram o des de dalt d'un arbre, per forçar la perspectiva.[45]

Jens Bernsen, director del Centre Danès de Disseny, explica que Jacobsen té obsessió per fotografiar ell mateix els seus edificis i els seus dissenys abans de demanar-ho al fotògraf. Si la llum és la correcta, és capaç de cancel·lar totes les cites i dedicar-se exclusivament a fotografiar, de manera que pot aconseguir la imatge que vol i donar-la al fotògraf oficial.[46] Per tant, tan importants són les imatges que acompanyen el text com el mateix contingut de l'article.

en "una cuidadosa preocupación del arquitecto por enlazar con una tradición artesana todavía viva", "una arquitectura sencilla y práctica de soluciones lógicas a problemas complejos" y "un compromiso permanente hacia la funcionalidad de la obra".

En este momento —de hecho, desde 1953— la doctrina de la Bauhaus, con sede en los EEUU, determina su desarrollo futuro. Cuando Dinamarca se libera y se hace posible la nueva construcción de hormigón armado, acero y vidrio, Jacobsen toma las ideas de la Bauhaus, pero las interpreta libremente con su arte. Él las renueva, varía la expresión artística y responde a las críticas sobre la falta de personalidad.

A pesar de que son numerosas las publicaciones sobre su obra, no hay muchas que analicen en profundidad los proyectos, más bien se dedican a mostrar una planta acompañada de una buena fotografía, normalmente la misma. De hecho, Jacobsen controla hasta el más mínimo detalle las imágenes, tomadas por su fotógrafo de confianza Aage Strüwing. Es tan estricto con las fotografías que puede llegar a pedir que se hagan en horas intempestivas, para encontrar un tipo determinado de luz, y desde puntos de vista insólitos, como por ejemplo dentro del alcantarillado o sobre un árbol, para forzar la perspectiva.

Jens Bernsen, director del Centro Danés de Diseño, explica que a Jacobsen le obsesiona fotografiar él mismo sus edificios y sus diseños antes de pedírselo al fotógrafo. Si la luz es la correcta, es capaz de cancelar todas las citas y dedicarse exclusivamente a hacer fotografías, de forma que puede conseguir la imagen que desea y darla al fotógrafo oficial. Por lo tanto, tan importantes son las imágenes que acompañan el texto como el contenido mismo del artículo.

41. PEDERSEN, Johan. *Casabella*, agost-setembre 1954, número 202. *Casabella,* 1955, número 206.

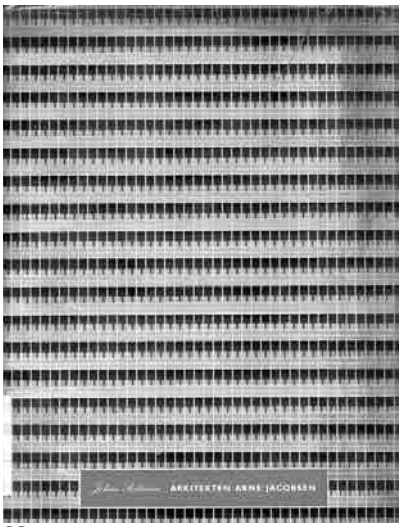
42. GENTILI, Eugenio. "Evoluzione di Jacobsen nella moderna architettura danese". *Casabella*, octubre 1956, número 212, pàgines 6-12.

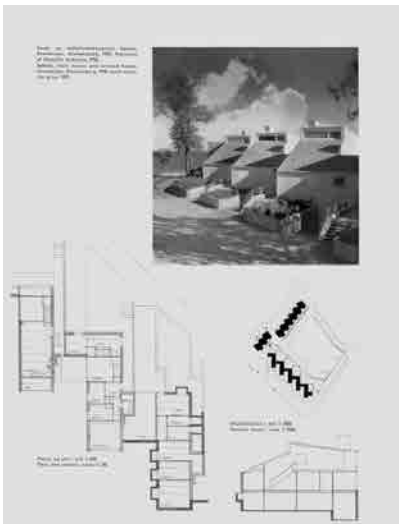
43. ALFIERI, Bruno [et al.]. "A visit to Denmark". *Zodiac*, octubre 1957, número 5, pàgines 38-115.

44. SKRIVER, Paul Erik."Danemark". *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 1961, número 93, pàgina 43. (Traducció de l'autora).

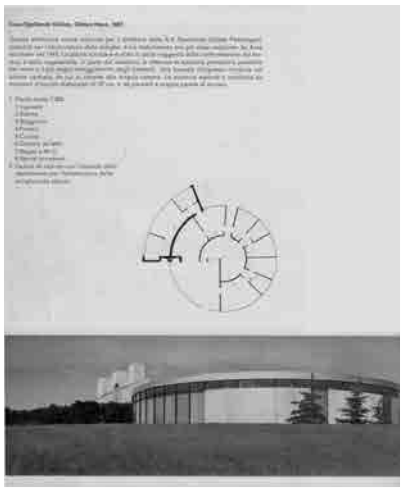
45. Converses mantingudes amb el fill d'Aage Strüwing, el també fotògraf Jørgen Strüwing, durant l'estiu de 2006.

46. BERNSEN, Jens. "Arne Jacobsen: El diseño es un proceso". A: *Arne Jacobsen*. Madrid: MOPT. op. cit., pàgina 59.





28



29

28. Primera monografia sobre Jacobsen (*Arkitekten Arne Jacobsen*, Pedersen, 1954). **29.** Segona monografia sobre la seva obra (*Arne Jacobsen,* Faber, 1964).

Monografies i catàlegs d'exposició

El primer llibre recopilatori és el de l'arquitecte danès Johan Pedersen, que forma part de l'equip que l'arquitecte municipal Poul Holsøe reuneix per construir les primeres edificacions funcionalistes de Dinamarca. En la monografia de 1954 fa una breu descripció biogràfica i professional de Jacobsen, en la qual situa la seva obra entre la modernitat i la tradició danesa. **(28)**

> L'art és la bellesa creada per l'home. La bellesa és multitud d'aspectes i, per tant, existeixen diversos mètodes perquè els artistes puguin arribar a l'ideal de bellesa. Alguns d'ells apunten a una meta més o menys definida, a la qual s'acosten després d'una vida llarga i problemàtica. Altres sembla que estiguin altament dotats per la naturalesa i que assoleixin els seus resultats amb una facilitat juganera. Arne Jacobsen probablement pertany a l'últim grup; si hem de jutjar per totes les proves, encara que sempre és arriscat sentenciar un artista, ja que el temps pot dir una altra cosa. I després de tot, només qui fa el treball sap si ha resultat fàcil. Molt sovint una aparença de facilitat és el resultat d'anys d'entrenament en comptes d'una aptitud innata. [47]

Pedersen mostra les obres cronològicament i amb els plànols originals. Gairebé totes les seleccionades són habitatges, tant unifamiliars com plurifamiliars, com la Rothenborg, la Poul Munck, la casa d'estiu de Jacobsen a Gudmindrup, l'Ebbe Munck, la Møller, els apartaments de Bellavista, Ibstrupparken I i II, Søholm, etc. Hi apareixen menys equipaments i edificis públics, ja que en aquells primers anys construeix molts més habitatges. Entre els edificis públics que tria es poden destacar els equipaments de Bellevue, l'Ajuntament d'Aarhus, el de Søllerød, l'escola Munkegård i les oficines Jespersen, entre d'altres.

Deu anys més tard, l'arquitecte i historiador danès Tobias Faber publica la segona gran monografia. En aquesta ocasió, l'autor també redacta un text introductori i després mostra les obres ordenades en set grups: cases unifamiliars; habitatges plurifamiliars; escoles i edificis esportius; ajuntaments; fàbriques, oficines i hotels; disseny industrial, i, finalment, paisatgisme (referint-se a jardineria). **(29)**

Aquesta vegada, les obres escollides van acompanyades de plànols redibuixats pel mateix Faber, que inclouen una llegenda d'usos, i d'un nombre considerable de fotografies. Així, l'autor valora els documents fotogràfics per sobre de qualsevol altre tipus de documentació gràfica, com ara croquis o plànols originals. Es troba a faltar, com en la majoria de publicacions, plànols d'implantació que ajudin a entendre l'obra en el seu entorn immediat.

Faber posa èmfasi a les propostes de 1950 i principis de 1960. De les propostes primerenques cita el conjunt de Bellevue, els habitatges plurifamiliars de Gentofte dels anys quaranta, la seva casa a Gudmindrup, els diversos equipaments esportius de Gentofte, i els ajuntaments d'Aarhus i Søllerød. De les primeres cases en destaca la influència anglesa i remarca que "estava d'acord amb la tradició constructiva danesa, mentre que al mateix temps complia els requisits actuals d'una forma de vida menys convencional, que aporta més comoditat".[48]

Faber considera que Jacobsen arriba a la plenitud del seu treball als seixanta anys, després de fer una vasta obra. Explica que arriba a l'èxit amb rapidesa, sense donar importància a la teoria, ni unir-se a cap associació intel·lectual, i

47. PEDERSEN, Johan. *Arkitekten Arne Jacobsen*. Udgivet i København: Selvejende institution under danske arkitekters landsforbund, 1954, pàgina 1 English Summary. (Traducció de l'autora).

48. FABER, Tobias. *Arne Jacobsen*. Stuttgart: Gerd Hatje, 1964, pàgina IX. (Traducció de l'autora).

Monografías y catálogos de exposición

El primer libro recopilatorio es el del arquitecto danés Johan Pedersen, que forma parte del equipo que el arquitecto municipal Poul Holsøe reúne para construir las primeras edificaciones funcionalistas de Dinamarca. En la monografía de 1954 hace una breve descripción biográfica y profesional de Jacobsen, en la cual sitúa su obra entre la modernidad y la tradición danesa.

El arte es la belleza creada por el hombre. La belleza es multitud de aspectos y, por lo tanto, existen varios métodos por los cuales los artistas puedan llegar al ideal de belleza. Algunos de ellos apuntan a una meta más o menos definida, a la que se acercan después de una vida larga y problemática. Otros parece que estén altamente dotados por la naturaleza y que logren sus resultados con una facilidad juguetona. Arne Jacobsen probablemente pertenece al último grupo; si tenemos que juzgar por todas las pruebas, aunque siempre es arriesgado sentenciar un artista, ya que el tiempo puede decir otra cosa. Y después de todo, sólo quién hace el trabajo sabe si ha resultado fácil. Muy a menudo una apariencia de facilidad es el resultado de años de entrenamiento en vez de una aptitud innata.

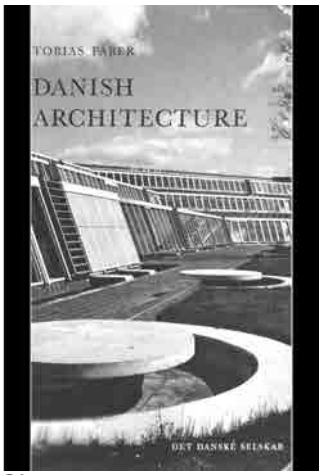
Pedersen muestra las obras cronológicamente y con los planos originales. Casi todas las seleccionadas son viviendas, tanto unifamiliares como plurifamiliares, como la Rothenborg, la Poul Munck, la casa de verano de Jacobsen en Gudmindrup, la Ebbe Munck, la Møller, los apartamentos de Bellavista, Ibstrupparken I y II, Søholm, etc. Aparecen menos equipamientos y edificios públicos, puesto que en aquellos primeros años construye muchos más viviendas. Entre los edificios públicos que elige se pueden destacar los equipamientos de Bellevue, el Ayuntamiento de Aarhus, el de Søllerød, la escuela Munkegård y las oficinas Jespersen, entre otros.

Diez años más tarde, el arquitecto e historiador danés Tobias Faber publica la segunda gran monografía. En esta ocasión, el autor también redacta un texto introductorio y después muestra las obras ordenadas en siete grupos: casas unifamiliares; viviendas plurifamiliares; escuelas y edificios deportivos; ayuntamientos; fábricas, oficinas y hoteles; diseño industrial, y, finalmente, paisajismo (refiriéndose a la jardinería).

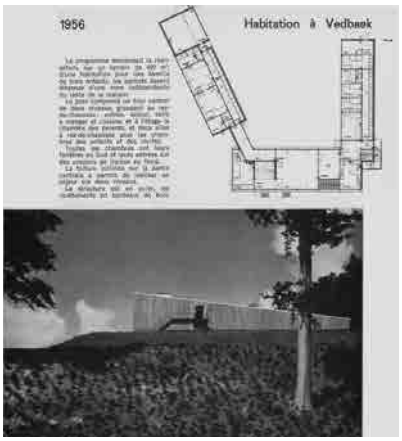
Esta vez, las obras escogidas van acompañadas de planos redibujados por el mismo Faber, que incluyen una leyenda de usos, y de un número considerable de fotografías. Así, el autor valora los documentos fotográficos por encima de cualquiera otro tipo de documentación gráfica, como por ejemplo croquis o planos originales. Se echa de menos, como en la mayoría de publicaciones, planos de implantación que ayuden a entender la obra en su entorno inmediato.

Faber pone énfasis a las propuestas de 1950 y principios de 1960. De las propuestas tempranas cita el conjunto de Bellevue, las viviendas plurifamiliares de Gentofte de los años cuarenta, su casa en Gudmindrup, los diversos equipamientos deportivos de Gentofte, y los ayuntamientos de Aarhus y Søllerød. De las primeras casas destaca la influencia inglesa y remarca que "estaba de acuerdo con la tradición constructiva danesa, mientras que al mismo tiempo cumplía los requisitos actuales de una forma de vida menos convencional, que aporta más comodidad".

30



31



32

33

30. Recopilació d'obres d'arquitectes danesos, Jacobsen entre ells (*Nueva arquitectura danesa*, 1968). **31.** Llibre que repassa l'arquitectura feta a Dinamarca (*A history of Danish architecture*, 1978). **32.** Catàleg d'una exposició sobre Jacobsen (*Arne Jacobsen*, Maison du Danemark, 1961). **33.** Catàleg d'una exposició sobre Jacobsen fet set anys més tard però amb la mateixa informació (*Arne Jacobsen*, The Danish Institute, 1968).

finalment es guanya el respecte i el reconeixement universal.

> Com a jove estudiant i com a arquitecte, Arne Jacobsen, amb el seu talent receptiu seguia idees que anaven des de l'admiració pel període d'Abilgaard a l'entusiasme per l'arquitectura cubista de Le Corbusier. De moment, però, es va interessar principalment per la potencialitat del disseny exterior. Estava menys interessat en els aspectes socials i econòmics del *funcionalisme*, i encara li era aliena una comprensió més profunda de l'essència i l'estructura dels diferents estils arquitectònics. Mentre que altres seguien lluitant amb la teoria, Arne Jacobsen, amb el seu desenvolupat talent precoç i la seva capacitat d'absorbir ràpidament les noves propostes, ja tractava de donar una forma concreta a les idees que encara no havien acabat de madurar. Encara no amb trenta anys, alguns dels seus projectes reflectien un gran talent i una sèrie de cases amb exteriors estèticament satisfactoris li van valer una reputació primerenca com una jove promesa.[49]

Faber dedica una bona part de la seva vida a l'estudi de les obres d'arquitectes danesos i manté alhora una vida professional plena, com demostren els concursos compartits amb Jørn Utzon a finals de la dècada de 1940. Així doncs, no només escriu sobre Jacobsen sinó també sobre Fisker i Utzon. Fins i tot, edita un llibre amb la selecció de les millors propostes daneses modernes a *Nueva arquitectura danesa*,[50] entre les quals destaca nou edificis de Jacobsen, que el converteixen, amb diferència, en l'arquitecte amb més presència. **(30)**

També cal destacar el llibre sobre la història de l'arquitectura danesa, *A history of Danish Architecture*,[51] que comprèn el període des del Paleolític fins al 1976, on també apareixen comentades algunes de les obres de Jacobsen. Al llarg dels quatre últims capítols fa un seguiment exhaustiu de la seva trajectòria professional i cita el club de tennis HIK, l'edifici Stelling i els ajuntaments d'Aarhus i Søllerød. Després passa a les cases Søholm, Møller i Rüthwen-Jürgensen, de les quals comenta l'adaptació a l'entorn i les formes geomètriques cúbiques. Del grup d'edificis format per les oficines Jespersen, l'Ajuntament de Rødovre i l'Hotel Royal SAS en destaca la utilització del mur cortina, que tant es fa servir als Estats Units. A continuació destaca el disseny funcional del magatzem expositor Massey-Harris, de les fàbriques Christensen d'Aalborg i Tom de Ballerup, i de l'escola Munkegård. Per acabar es dedica a explicar la gran quantitat de concursos internacionals que guanya en els seus últims anys, com ara el St. Catherine & Merton College a Oxford, el Parlament a Islamabad, les oficines elèctriques a Hamburg o el Banc Nacional a Kuwait. **(31)**

Durant la trajectòria vital de Jacobsen també es duen a terme diverses exposicions monogràfiques recollides en catàlegs. Se'n poden destacar dues, del 1961 i el 1968, amb el mateix títol: *Arne Jacobsen*. **(32-33)** El primer catàleg[52] és fruit de l'exposició organitzada per l'ambaixada de Dinamarca a París en col·laboració amb la revista *L'Architecture d'Aujord'hui*. El segon[53] és el resultat de l'exposició

49. FABER, Tobias. *Arne Jacobsen*. op. cit., pàgina VII. (Traducció de l'autora).

50. FABER, Tobias. *Nueva arquitectura danesa*. Barcelona: Gustavo Gili, 1968.

51. FABER, Tobias. *A history of Danish Architecture*. København: Det Danske Selskab, 1978.

52. SKRIVER, Poul Erik. *Arne Jacobsen*. Paris: éditions *Architecture d'Aujourd'hui*, 1961. [Catàleg de l'exposició organitzada per la Commission permanente des expositions à la Maison du Danemark, París, del 28 de juny al 14 de juliol de 1961, i dels Serveis culturals de l'ambaixada de Dinamarca a París, en col·laboració amb la revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*].

53. *Arne Jacobsen*. København: Det Danske Selskab, The Danish Institute for Information on Denmark and for Cultural Cooperation with other Nations, 1968. [Catàleg de l'exposició *Arne Jacobsen*, del 19 de juny al 3 de juliol de 1968].

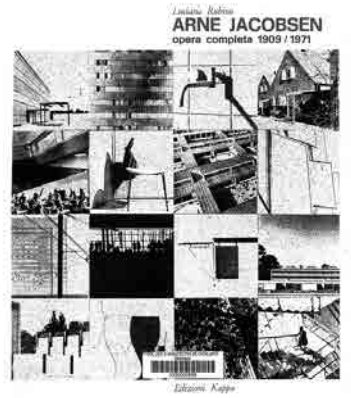
Faber considera que Jacobsen llega a la plenitud de su trabajo en los años sesenta, después de hacer una vasta obra. Explica que llega al éxito con rapidez, sin dar importancia a la teoría, ni unirse a ninguna asociación intelectual, y finalmente se gana el respeto y el reconocimiento universal.

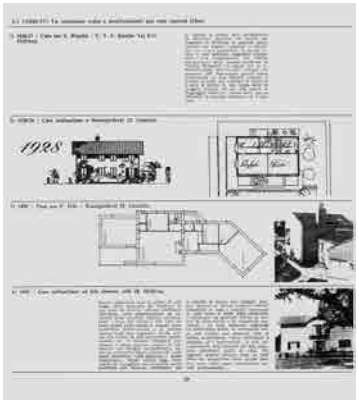
Como joven estudiante y como arquitecto, Arne Jacobsen, con su talento receptivo seguía ideas que iban desde la admiración por el periodo de Abilgaard al entusiasmo por la arquitectura cubista de Le Corbusier. Aunque lo primero fue su interés por la potencialidad del diseño exterior. Estaba menos interesado en los aspectos sociales y económicos del funcionalismo, y todavía le era aliena una comprensión más profunda de la esencia y la estructura de los diferentes estilos arquitectónicos. Mientras que otros seguían luchando con la teoría, Arne Jacobsen, con su desarrollado talento precoz y su capacidad de absorber rápidamente las nuevas propuestas, ya trataba de dar una forma concreta a las ideas que todavía no habían acabado de madurar. Con a penas treinta años, algunos de sus proyectos reflejaban un gran talento y una serie de casas con exteriores estéticamente satisfactorios le valieron una reputación temprana como una joven promesa.

Faber dedica buena parte de su vida al estudio de la arquitectura danesa y mantiene a la vez una vida profesional plena, como demuestran los concursos compartidos con Jørn Utzon a finales de la década de 1940. Así pues, no sólo escribe sobre Jacobsen sino también sobre Fisker y Utzon. Incluso edita un libro con la selección de las mejores propuestas danesas modernas en *Nueva arquitectura danesa*, entre las cuales destaca nueve edificios de Jacobsen, que lo convierten, con diferencia, en el arquitecto con más presencia.

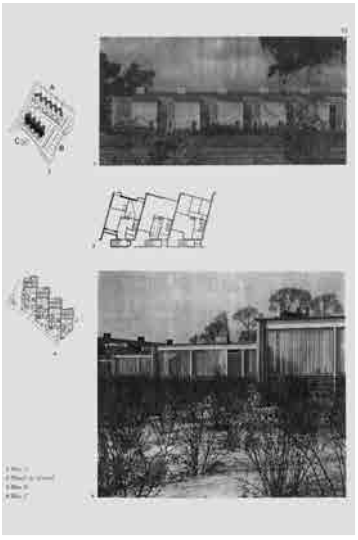
También es destacable el libro sobre la historia de la arquitectura danesa, *A history of Danish Architecture*, que comprende el periodo desde el Paleolítico hasta 1976, y donde también aparecen comentadas algunas de las obras de Jacobsen. A lo largo de los cuatro últimos capítulos hace un seguimiento exhaustivo de su trayectoria profesional y cita el club de tenis HIK, el edificio Stelling y los ayuntamientos de Aarhus y Søllerød. Después pasa a las cases Søholm, Møller y Rüthwen-Jürgensen, de las cuales comenta la adaptación al entorno y las formas geométricas cúbicas. Del grupo de edificios formado por las oficinas Jespersen, el Ayuntamiento de Rødovre y el Hotel Royal SAS destaca la utilización del muro cortina, que tanto se usa en los Estados Unidos. A continuación destaca el diseño funcional del almacén expositor Massey-Harris, de las fábricas Christensen de Aalborg y Tom de Ballerup, y de la escuela Munkegård. Para acabar se dedica a explicar la gran cantidad de concursos internacionales que gana en sus últimos años, como por ejemplo el St. Catherine & Merton College en Oxford, el Parlamento en Islamabad, las oficinas eléctricas en Hamburgo o el Banco Nacional en Kuwait.

Durante la vida de Jacobsen también se realizan diversas exposiciones monográficas recogidas en varios catálogos. Destacan dos, de 1961 y 1968, con el mismo título: *Arne Jacobsen*. El primer catálogo es fruto de la exposición organizada por la embajada





34



35

36

34. Primera monografia completa sobre l'obra de Jacobsen, després de la seva mort (*Arne Jacobsen: Opera completa 1909/1971*, Rubino, 1980). **35.** Número íntegrament dedicat a quatre arquitectes nòrdics: Asplund, Aalto, Jacobsen i Utzon (*Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, 1983, número 157). **36.** Publicació que repassa l'arquitectura nòrdica feta des de 1910 a 1930 (*Clasicismo nórdico*, 1983).

organitzada per The Danish Institute. Poul Erik Skriver, cap del Danish Architectural Press i editor de les revistes daneses *Arkitektur* i *Arkitekten* en aquella època, té un paper destacat en l'edició i redacció dels dos catàlegs.

En ambdós catàlegs, on es posa més èmfasi és en les fotografies més que no pas en la informació de plantes, alçats i seccions. De fet, totes les publicacions de l'època recullen les mateixes imatges, normalment fetes o escollides per Jacobsen. Per posar algun exemple, les fotografies de la fàbrica per salar arengades d'Odden Havn, l'agrupació Søholm I, la casa Rüthwen-Jürgensen, la Leo Henriksen i la Siesby són les mateixes en els dos catàlegs. En les cinc fotografies repetides es pot detectar una mateixa manera d'ensenyar l'obra. La majoria estan preses des de punts de vista molt baixos per destacar la seva posició elevada. Totes les fotografies també estan emmarcades per la vegetació i creen un entorn natural presidit per l'obra arquitectònica.

El que es pot extreure de les publicacions difoses en vida de Jacobsen, tant dels articles de revista com de les monografies i catàlegs, és que la repercussió es limita a Dinamarca i seguidament a França i Anglaterra. El reconeixement i la quantitat de premis que obté al final de la seva trajectòria no és comparable a la repercussió internacional que rep després de la seva mort. Una vegada mort, les publicacions sobre la seva obra creixen durant la dècada de 1980.

La primera monografia completa d'aquesta etapa l'escriu l'italià Luciano Rubino just el 1980.[54] Rubino divideix la monografia en tres apartats. El primer tracta del *realisme* social danès, on retrata un panorama arquitectònic format per Erik Gunnar Aspund, Kay Fisker i Mogens Lassen. En el segon analitza la llarga trajectòria professional de Jacobsen a través de l'arquitectura, la pintura i el disseny. El tercer i últim apartat està format per una selecció d'obres: consta de cent disset projectes, dels quals la meitat són habitatges, unifamiliars i plurifamiliars, i la resta, equipaments. **(34)**

Una crítica remarcable al llibre és el poc espai que dedica a cadascun dels projectes, cosa que el converteix gairebé en un catàleg. Hi ha obres que només són cites sense cap altre tipus d'informació, d'altres en mostra una sola imatge, a d'altres hi afegeix un petit comentari i d'altres apareixen amb algun plànol. La informació és massa escassa per poder-la considerar una monografia de pes. Tot i així, és interessant la contextualització de Jacobsen dins del panorama arquitectònic del moment, entre figures com Aalto, Revell, Bakema, Celsing, Lewerentz i Van Eyck, que a la dècada de 1950 promouen una arquitectura adreçada als usuaris i a les seves activitats, més que no pas a eslògans de caràcter universal.

Una mostra de la relació entre l'arquitectura espanyola i la nòrdica és la publicació d'un monogràfic de la revista *Quaderns* i el catàleg *Clasicismo nórdico 1910-1930*. En primer lloc, *Quaderns* edita el 1983 un número dedicat íntegrament als països nòrdics.[55] Els arquitectes escollits per il·lustrar-lo són Aspund, Aalto, Jacobsen i Utzon, als quals se'ls dediquen diversos articles on es mostren les seves obres més representatives acompanyades de les opinions de diversos arquitectes (Francisco Javier Sáenz de Oíza, Miguel Fisac, Antoni de Moragas, Josep Maria Sostres, Alejandro de la Sota i Antonio Fernández Alba). **(35-36)**

Els articles sobre Jacobsen els escriuen Nils-Ole Lund, Poul Erik Skriver i Francesc

54. RUBINO, Luciano. *Arne Jacobsen: Opera completa 1909/1971*. Roma: Edizioni Kappa, 1980.
55. *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, abril-juny 1983, número 157.

de Dinamarca en París en colaboración con la revista *L'Architecture d'Aujord'hui*. El segundo es el resultado de la exposición organizada por The Danish Institute. Poul Erik Skriver, jefe del Danish Architectural Press y editor de las revistas danesas *Arkitektur* y *Arkitekten* en aquella época, tiene un papel destacado en la edición y redacción de los dos catálogos.

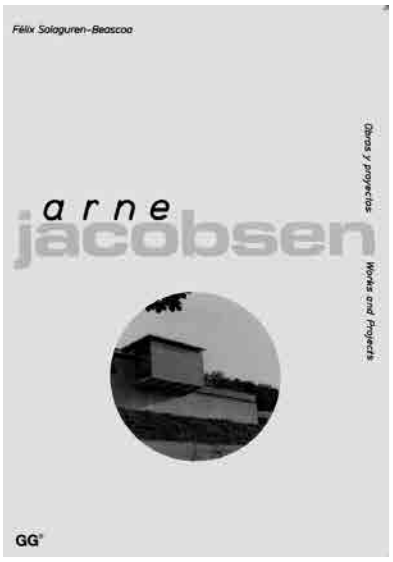
En ambos catálogos se destacan las fotografías por encimas de los dibujos. De hecho, todas las publicaciones de la época recogen las mismas imágenes, normalmente realizadas o escogidas por Jacobsen. Por ejemplo, las fotografías de la fábrica para sazonar arenques de Odden Havn, la agrupación Søholm I, la casa Rüthwen-Jürgensen, Leo Henriksen y la Siesby son las mismas en los dos catálogos. En las cinco fotografías repetidas se detecta una misma manera de enseñar la obra. La mayoría están tomadas desde puntos de vista muy bajos para destacar enfatizar su posición elevada. Todas las fotografías también están enmarcadas por la vegetación y crean un entorno natural presidido por la obra arquitectónica.

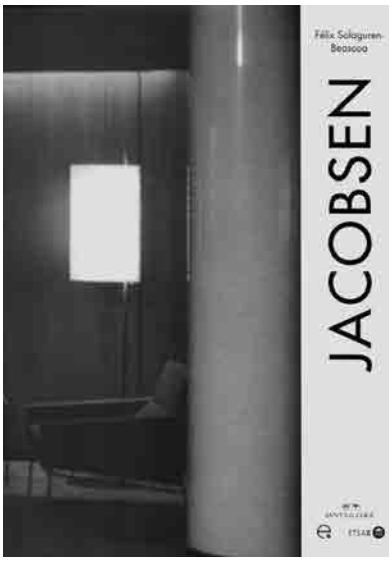
Lo que se deduce de estas publicaciones, tanto de los artículos de revista como de las monografías y catálogos, es que la repercusión se limita a Dinamarca y seguidamente a Francia e Inglaterra. El reconocimiento y la cantidad de premios que obtiene al final de su trayectoria no es comparable a la repercusión internacional que recibe después de su muerte. Una vez muerto, las publicaciones sobre su obra crecen durante la década de 1980.

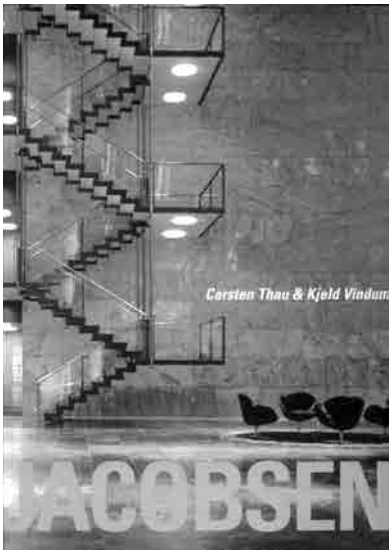
La primera monografía completa de esta etapa la escribe el italiano Luciano Rubino en 1980. Rubino divide la monografía en tres apartados. El primero trata del realismo social danés, donde retrata un panorama arquitectónico formado por Erik Gunnar Aspund, Kay Fisker y Mogens Lassen. En el segundo analiza la larga trayectoria profesional de Jacobsen a través de la arquitectura, la pintura y el diseño. El tercero y último apartado está formado por una selección de obras: consta de ciento diecisiete proyectos, de los cuales la mitad son viviendas, unifamiliares y plurifamiliares y, el resto, equipamientos.

Una crítica remarcable al libro es el poco espacio que dedica a cada uno de los proyectos, aspecto que lo convierte casi en un catálogo. Algunas obras sólo se citan, y la mayoría sólo se muestran con una foto y un pequeño texto. La información es demasiado escasa para poderla considerar una monografía de peso. Aún así, es interesante la contextualización de Jacobsen dentro del panorama arquitectónico del momento, entre figuras como Aalto, Revell, Bakema, Celsing, Lewerentz y Van Eyck, que en la década de 1950 promueven una arquitectura dirigida a los usuarios y a sus actividades, más que no a eslóganes de carácter universal.

Una muestra de la relación entre la arquitectura española y la nórdica es la publicación de un monográfico de la revista *Quaderns* y el catálogo *Clasicismo nórdico 1910-1930*. En primer lugar, *Quaderns* edita en 1983 un número dedicado íntegramente en los países nórdicos. Los arquitectos escogidos para ilustrarlo son Aspund, Aalto, Jacobsen y Utzon, a los cuales se les dedican varios artículos donde se muestran sus obras más representativas, acompañadas de las opiniones de varios arquitectos (Francisco Javier Sáenz de Oíza,







37

37. Publicacions sobre l'obra de Jacosben que apareixen a finals de la dècada de 1980 i 1990 (*Arne Jacobsen*, 1989; *Jacobsen,* Clásicos del diseño, 1991; *2G Revista Internacional de Arquitectura: Arne Jacobsen: Edificios públicos*, 1997; *Arne Jacobsen,* Thau, Vindum, 1998).

Mitjans. El text de Poul Erik Skriver és el més extens i complet. Repassa tota la seva trajectòria i el defineix com "l'intèrpret més respectat del *modernisme* [*moviment modern*] internacional", que "busca la bellesa en la simplicitat, en les proporcions de les masses arquitectòniques i en el refinament dels detalls". Skriver acaba l'article amb una precisió molt encertada que se sustenta tant per l'obra com per les declaracions de Jacobsen:

> La bellesa i la utilitat eren per a ell dos aspectes d'una mateixa cosa, de la mateixa manera que combinava treball i experiència en la seva vida de cada dia. Aconseguia que l'art quotidià esdevingués art universal.[56]

En segon lloc, aquell mateix any es tradueix al castellà el catàleg sobre el *classicisme nòrdic*[57] que acompanya l'exposició feta l'any anterior a Dinamarca, Finlàndia, Noruega i Suècia. Vers el 1980, Kenneth Frampton i Stuard Wrede suggereixen organitzar un simposi sobre el tema. L'esdeveniment s'acompanya d'una exposició organitzada pel Museu d'Arquitectura Finlandesa, en col·laboració amb altres museus nòrdics, on es mostra una selecció de dibuixos originals dels arquitectes d'aquest període.

En el catàleg *Clasicismo nórdico 1910-1930* cadascun dels països està present amb un article introductori i una selecció d'uns quants arquitectes representatius de l'època. Els escollits per representar Dinamarca són Povl Baumann, Ivar Bentsen, Kay Fisker, Kaj Gottlob, Arne Jacobsen, Kaare Klint, Carl Petersen i Steen Eiler Rasmussen, entre d'altres. El Jacobsen que es mostra en l'exposició és encara un principiant, amb obres com la casa Steensen, de 1927, el projecte del Museu Nacional a Klampenborg, de 1928, i la casa del futur que dissenya amb Fleming Lassen per a l'exposició de "Construcció i habitatge" al Fòrum de Copenhaguen de 1929.

A finals de la dècada de 1980 es publica la primera recopilació de Félix Solaguren-Beascoa, de petit format, ordenada per tipologies i amb la voluntat de mostrar el màxim nombre possible de projectes.[58] Després, a la dècada de 1990, la segueixen unes quantes publicacions que configuren el conjunt documental més complet de l'arquitecte. A *Jacobsen*[59] s'examina l'obra en relació amb el disseny i s'hi inclouen un conjunt de notícies i articles sobre ell. Uns anys més tard, apareix una monografia d'edificis públics a la *Revista Internacional de Arquitectura 2G*,[60] on es mostra una selecció de tretze obres, cadascuna documentada i amb fotografies actuals. Aquest recull s'acompanya d'un text introductori de Lisbet Balslev, la conferència de Jacobsen de 1963 i un article de Knud Aerbo. **(37)**

Una altra recopilació important és la de la parella formada pels arquitectes danesos Carsten Thau i Kjeld Vindum. Es tracta d'un llibre ambiciós i precís, molt ben documentat, tot i que aporta pocs elements clau sobre els aspectes específicament arquitectònics. La monografia, titulada *Arne Jacobsen*,[61] no té una estructura clara i segueix un ordre entre temàtic i cronològic. Les seves

56. SKRIVER, Poul Erik. "El factor principal és la proporció". *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, abril-juny 1983, número 157, pàgina 83. (Traducció de l'autora).

57. PAAVILAINEN, Simo (ed.). *Clasicismo nórdico 1910-1930*. Madrid: MOPU, 1983.

58. SOLAGUREN-BEASCOA, Félix. *Arne Jacobsen*. Barcelona: Gustavo Gili, 1989.

59. SOLAGUREN-BEASCOA, Félix. *Jacobsen*. Barcelona: Santa & Cole, Centre d'Estudis de Disseny, UPC, Clásicos del diseño, 1991.

60. SOLAGUREN-BEASCOA, Félix. *2G Revista Internacional de Arquitectura: Arne Jacobsen: Edificios públicos*, 1997, volum 4.

61. THAU, Carsten; VINDUM, Kjeld. *Arne Jacobsen*. København: Arkitektens Forlag, Danish Architectural Press, 1998.

Miguel Fisac, Antoni de Moragas, Josep María Sostres, Alejandro de la Sota y Antonio Fernández Alba).

Los artículos sobre Jacobsen los escriben Nils-Ole Lund, Poul Erik Skriver y Francesc Mitjans. El texto de Poul Erik Skriver es el más extenso y completo. Repasa toda su trayectoria y lo define como "el intérprete más respetado del modernismo [*movimiento moderno*] internacional", que "busca la belleza en la simplicidad, en las proporciones de las masas arquitectónicas y en el refinamiento de los detalles". Skriver acaba el artículo con una precisión muy acertada que se sustenta tanto por la obra como por las declaraciones de Jacobsen:

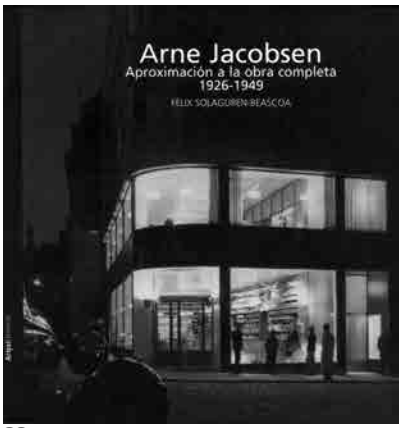
La belleza y la utilidad eran para él dos aspectos de una misma cosa, del mismo modo que combinaba trabajo y experiencia en su vida de cada día. Conseguía que el arte cotidiano llegara a ser arte universal.

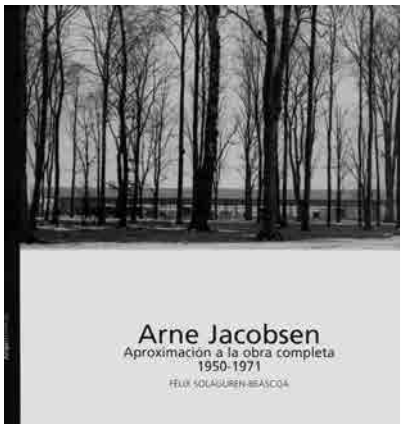
En segundo lugar, aquel mismo año se traduce al castellano el catálogo sobre el *clasicismo nórdico* que acompaña la exposición realizada el año anterior en Dinamarca, Finlandia, Noruega y Suecia. Hacia 1980, Kenneth Frampton y Stuard Wrede sugieren organizar un simposio sobre el tema. El acontecimiento se acompaña de una exposición organizada por el Museo de Arquitectura Finlandesa, en colaboración con otros museos nórdicos, donde se muestra una selección de dibujos originales de los arquitectos de ese periodo.

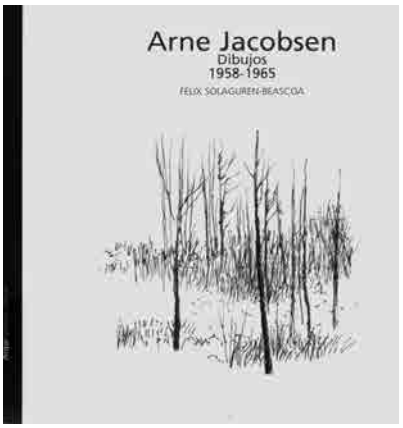
En el catálogo *Clasicismo nórdico 1910-1930* cada uno de los países está presente con un artículo introductorio y una selección de unos cuántos arquitectos representativos de la época. Los escogidos para representar a Dinamarca son Povl Baumann, Ivar Bentsen, Kay Fisker, Kaj Gottlob, Arne Jacobsen, Kaare Klint, Carl Petersen y Steen Eiler Rasmussen, entre otros. En la exposición se recogen los primeros encargos de Jacobsen, como la casa Steensen, de 1927, el proyecto del Museo Nacional a Klampenborg, de 1928, y la casa del futuro que diseña con Fleming Lassen para la exposición de "Construcción y vivienda" en el Foro de Copenhague de 1929.

A finales de la década de 1980 se publica la primera recopilación de Félix Solaguren-Beascoa, de pequeño formato, ordenada por tipologías y con la voluntad de mostrar el máximo número posible de proyectos. Durante la década de 1990, le siguen varias publicaciones más que configuran el conjunto documental más completo del arquitecto. En *Jacobsen* se examina la obra en relación con el diseño y se incluyen un conjunto de noticias y artículos sobre él. Unos años más tarde, aparece una monografía sobre sus edificios públicos en la *Revista Internacional de Arquitectura 2G*, donde se muestra una selección de trece obras, cada una documentada y con fotografías del momento. Esa compilación se acompaña de un texto introductorio de Lisbet Balslev, la conferencia de Jacobsen de 1963 y un artículo de Knud Aerbo.

Otra recopilación importante es la de la pareja formada por los arquitectos daneses Carsten Thau y Kjeld Vindum. Se trata de un libro ambicioso y preciso, muy bien documentado, a pesar de que aporta pocos elementos clave sobre los aspectos específicamente arquitectónicos. La monografía, titulada *Arne Jacobsen*, no tiene una estructura clara y sigue un orden a medio camino entre temático y cronológico. Sus quinientas cincuenta páginas están divididas en dos mitades. En la primera se hace un repaso biográfico, donde se

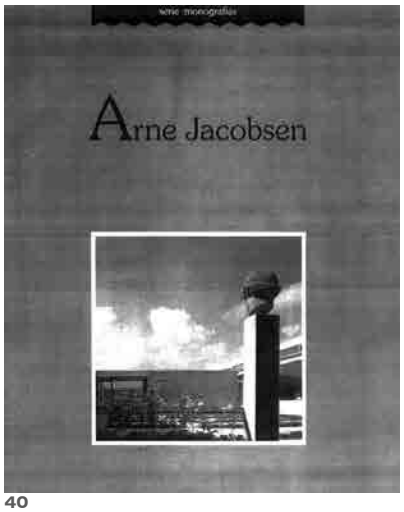




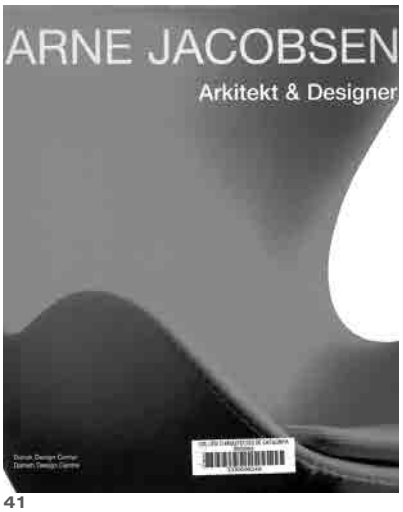


38

39



40



41

38. Monografia més extensa (*Arne Jacobsen: Aproximación a la obra completa 1926-1949; Arne Jacobsen: Aproximación a la obra completa 1950-1971; Arne Jacobsen: Dibujos 1958-1965*, 2001, 2002). **39.** Número dedicat a Jacobsen (*COAM*, 1990, número 283-284). **40.** Monografia que repassa algunes obres, però que sobretot reuneix articles que tracten sobre Jacobsen (*Arne Jacobsen*, MOPT, 1993). **41.** Llibre d'entrevistes de gent propera a Jacobsen que pot explicar la seva manera de treballar (*Arne Jacobsen: Architect & Designer*, 1999).

cinc-centes cinquanta pàgines estan dividides en dues meitats. En la primera es fa un repàs biogràfic, on es pot rastrejar tant la seva vida personal com tot el conjunt de referències professionals que influeixen en la seva carrera. La segona es dedica a analitzar les obres.

La recopilació de Félix Solaguren-Beascoa del 2001, dotze anys després de la primera, es divideix en tres volums: el primer recull el període de 1926 a 1949, el segon de 1950 a 1971 i l'últim els dibuixos (1958-1965).[62] Aquesta trilogia, indispensable per conèixer amb profunditat l'obra de l'arquitecte danès, conté un extens apartat gràfic i fotogràfic de cent vint-i-dues obres. Cadascun dels volums s'encapçala amb una introducció en la qual se situa Jacobsen dins el panorama artístic nòrdic i s'analitzen punts cabdals de la seva obra. En el primer volum es descriu la transició del *classicisme* al *funcionalisme*, i es mostren els primers projectes com una progressiva evolució. En el segon, es defineixen qüestions rellevants dels seus projectes, com la relació amb el lloc, els mètodes de macla i lliscament, la secció, l'estructura i el terreny com a estilòbata modern. Finalment, en el tercer, es mostren una sèrie de dibuixos fets en petits quaderns al llarg de set anys, des de caricatures fins a aquarel·les. **(38)**

Així, durant la dècada de 1990, apareixen un nombre considerable de publicacions sobre l'arquitectura i el disseny de Jacobsen. Entre les recopilacions parcials, cal destacar la revista *Arquitectura COAM*[63] i la del Ministeri publicada per a l'exposició *El arquitecto Arne Jacobsen 1902-71,*[64] traducció del catàleg fet a Copenhaguen[65] en anglès i danès. Aquestes dues publicacions consten de diversos articles i de reproduccions d'imatges d'algunes de les obres més destacades. També hi ha el llibre de Poul Erik Tøjner i Kjeld Vindum en el que entrevisten a persones que van tenir contacte amb Jacobsen: col·laboradors, clients i dissenyadors.[66] **(39-41)**

Durant el 2002, l'any del centenari del seu naixement, apareixen unes quantes publicacions més. La majoria són articles breus de caire informatiu que es difonen en revistes de repercussió internacional (*Architectural Record*, *Arkkitehti*, *Domus*, *Monument*, *Riba Journal*, *The Architectural Review, World Architecture*, etc.). Comenten la notícia de l'efemèride i sovint l'acompanyen d'un retrat concís de l'arquitecte i destacat dissenyador. No són articles analítics sinó informatius.

Per altra banda, es publiquen dos catàlegs fruit de l'organització de diferents exposicions. El primer és el del Museu Louisiana d'Art Modern, a Dinamarca, que acompanya l'exposició *Arne Jacobsen: Absolutely modern*.[67] És una recopilació d'articles d'escriptors reconeguts, com ara Juhani Pallasmaa, Kenneth Frampton (que per primera vegada escriu sobre Jacobsen), Carsten Thau i Kjeld Vindum, Félix Solaguren-Beascoa, Christoffer Harlang, etc., que aposten per destacar la vigència de la seva arquitectura. **(42)**

62. SOLAGUREN-BEASCOA, Félix. *Arne Jacobsen: Aproximación a la obra completa 1926-1949; Arne Jacobsen: Aproximación a la obra completa 1950-1971; Arne Jacobsen: Dibujos 1958-1965*. Barcelona: Fundación Caja de arquitectos, Colección Arquíthemas, números 8, 9 i 10, 2001, 2002.

63. Arne Jacobsen. *Arquitectura COAM*. Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, març-juny 1990, número 283-284.

64. *Arne Jacobsen*. Madrid: MOPT, Dirección General para la Vivienda y Arquitectura, 1993. [Exposició: "El arquitecto Arne Jacobsen 1902-71"].

65. *Arkitekten Arne Jacobsen 1902-1971*. København: 1990. [Exposició feta a Copenhaguen de l'1 de setembre a l'1 d'octubre de 1990].

66. TØJNER, Poul Erik; VINDUM, Kjeld. *Arne Jacobsen: Architect & Designer*. København: Danish Design Centre, 1999.

67. *Arne Jacobsen: Absolutely modern*. Humlebaek, Denmark: Louisiana Museum of Modern Art, 2002. [Catàleg de l'exposició del mateix títol feta del 30 d'agost de 2002 al 12 de gener de 2003].

puede rastrear tanto su vida como todo el conjunto de referencias profesionales que influyen en su trabajo. La segunda se dedica a analizar las obras.

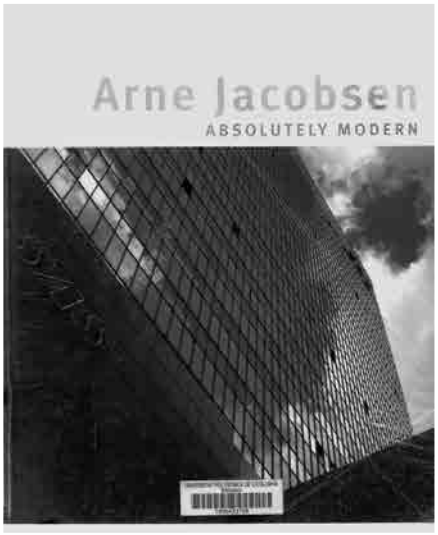
La recopilación de Félix Solaguren-Beascoa del 2001, doce años después de la primera, se divide en tres volúmenes: el primero recoge el periodo de 1926 a 1949, el segundo de 1950 a 1971, y el último se dedica a los dibujos (1958-1965). Esta trilogía, indispensable para conocer con profundidad la obra del arquitecto danés, contiene un extenso apartado gráfico y fotográfico de ciento veintidós obras. Cada uno de los volúmenes se encabeza con una introducción en la cual se sitúa a Jacobsen dentro del panorama artístico nórdico y se analizan puntos capitales de su obra. En el primer volumen se describe la transición del *clasicismo* al *funcionalismo*, y se muestran los primeros proyectos como una progresiva evolución. En el segundo, se definen cuestiones relevantes de sus proyectos, como la relación con el lugar, los métodos de macla y deslizamiento, la sección, la estructura y el terreno como estilóbato moderno. Finalmente, en el tercero, se muestran una serie de dibujos hechos en pequeños cuadernos a lo largo de siete años, desde caricaturas hasta acuarelas.

Así, durante la década de 1990, aparecen un número considerable de publicaciones sobre la arquitectura y el diseño de Jacobsen. Entre las recopilaciones parciales, son destacables la revista *Arquitectura COAM* y la del Ministerio publicada para la exposición *El arquitecto Arne Jacobsen 1902-71*, traducción del catálogo realizado en Copenhague en inglés y danés. Estas dos publicaciones constan de varios artículos e imágenes de algunas de las obras más destacadas. También existe el libro de Poul Erik Tøjner y Kjeld Vindum en el que entrevistan a personas que tuvieron contacto con Jacobsen: colaboradores, clientes y diseñadores.

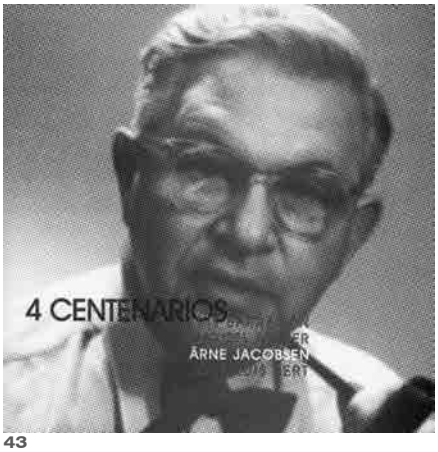
Durante el 2002, el año del centenario de su nacimiento, aparecen varias publicaciones más. La mayoría son artículos breves de cariz informativo que se difunden en revistas de repercusión internacional (*Architectural Record*, *Arkkitehti*, *Domus*, *Monument*, *Riba Journal*, *The Architectural Review*, *World Architecture*, etc.). Comentan la noticia de la efeméride y a menudo lo acompañan de un retrato conciso del arquitecto y diseñador. No son artículos analíticos sino informativos.

Por otro lado, se publican dos catálogos fruto de la organización de diferentes exposiciones. El primero es el del Museo Louisiana de Arte Moderno, en Dinamarca, que acompaña la exposición *Arne Jacobsen: Absolutely modern*. Es una recopilación de artículos de escritores reconocidos, como por ejemplo Juhani Pallasmaa, Kenneth Frampton (que por primera vez escribe sobre Jacobsen), Carsten Thau y Kjeld Vindum, Félix Solaguren-Beascoa, Christoffer Harlang, etc., que apuestan por destacar la vigencia de su arquitectura.

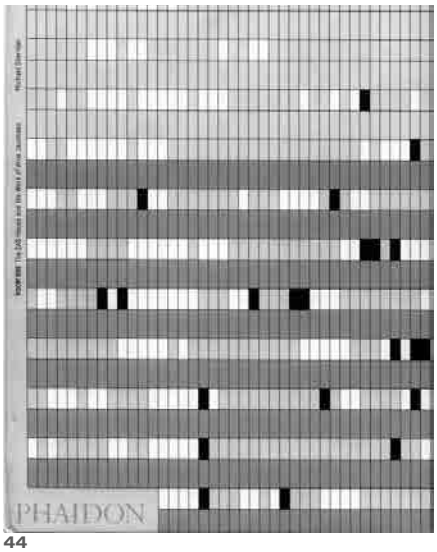
El segundo catálogo, *4 centenarios*, lo publica la Universidad de Valladolid, que conmemora el centenario de su nacimiento junto con el de Luis Barragán, Marcel Breuer y Josep Lluís Sert. Los cinco artículos del volumen dedicado a Jacobsen abordan sus proyectos desde varios puntos de vista, algunos inéditos. Dos de los artículos tratan de su relación con la naturaleza, otros dos, de los edificios públicos,



42



43



44

42. Publicació feta pel centenari del seu neixement (*Arne Jacobsen: Absolutely modern*, 2002). **43.** Publicació feta pel centenari de Jacobsen, Barragán, Breuer i Sert (*4 centenarios*, 2002). **44.** Monografia de l'Hotel Royal SAS (*Room 606*, 2003).

El segon catàleg, *4 centenarios*,[68] el fa la Universitat de Valladolid, que commemora el centenari del seu naixement juntament amb el de Luis Barragán, Marcel Breuer i Josep Lluís Sert. Els cinc articles del volum dedicat a Jacobsen aborden els seus projectes des de diversos punts de vista, alguns inèdits. Dos dels articles tracten de la seva relació amb la natura, uns altres dos, dels edificis públics, mentre que l'últim és més genèric i reflecteix l'obra dins el panorama cultural danès. **(43)**

En el primer grup es troba l'article de Rodrigo Almonacid "Arne Jacobsen: Arquitectura y paisaje", recomanable perquè tracta temes que no s'havien desenvolupat i els amplia en la seva tesi doctoral. Es destaca el tractament de la natura, ja sigui perquè en redueix la presència en vitrines interiors (les que anomena *micronaturaleses* i vitrines vegetals) o en els *patis-jardins*. Segons explica, "el jardí i el paisatge són una de les claus essencials per comprendre l'obra d'Arne Jacobsen". Per altra banda, l'article de Jesús de los Ojos, "Luz y naturaleza en la obra de Arne Jacobsen", comparteix raonaments fets a l'article anterior, tot i que se centra en cases unifamiliars en les quals introdueix temes com la materialitat, la lluminositat i els límits entre interior i exterior.

En el segon grup, Francisco Javier Blanco Martín escriu "El juego de la gravedad como autonomía de las formas, obsesiones en Jacobsen", on tracta la relació entre els edificis públics i el terreny, que, sovint, es materialitza a través d'un sòcol. Explica la importància de la plataforma en la història i com també és un mecanisme formal de l'arquitectura moderna. Sovint Jacobsen parteix d'un sòcol per generar la cota dels seus edificis, com a la biblioteca de Rødovre, al Banc Nacional o al Parlament d'Islamabad. Finalment, en aquest mateix grup, Paloma Gil escriu "Orden y naturalismo en el proyecto de la escuela Munkegårds", en el qual analitza les idees d'ordre i abstracció implícites en el projecte de l'escola i en molts altres, on s'intenta arribar al que és essencial i necessari de l'arquitectura.

Per acabar, en l'últim article, "El ojo crítico (Sobre la discreta revolución arquitectónica de Arne Jacobsen)", Félix Solaguren-Beascoa descriu les influències que rep al llarg de la seva vida i intenta reproduir l'entorn en què li toca viure. El text aconsegueix configurar una trama argumental amb tota una sèrie d'aspectes i personatges clau que ajuden a entendre la seva personalitat: la pintura, Abilgaard, Asplund, el Mediterrani, la llum, Carl Petersen, el Pavelló del te, la prefabricació, l'estructura, etc.

Un any més tard, apareix *Room 606: The SAS House and the work of Arne Jacobsen*,[69] de Michael Sheridan. Aquest se centra en un edifici, l'Hotel Royal SAS, i fa un recorregut a través de les obres cabdals de l'arquitecte, de manera que toca col·lateralment molts altres edificis públics i privats. Es redibuixen els plànols, com en la monografia de Tobias Faber, i s'aporta documentació fotogràfica. **(44)**

La conclusió és que a les recopilacions i articles sobre l'obra de Jacobsen s'aposta per difondre el material original, tot i que es troba a faltar una voluntat d'analitzar-lo i completar-lo. Aquesta tesi ha pretès ampliar, en la mesura del que és possible, el buit analític de moltes de les publicacions, que tracten majoritàriament els edificis públics. L'objectiu ha estat mostrar i explicar els projectes de cases unifamiliars per aprendre les estratègies i plantejaments que persegueix l'arquitecte.

68. ALMONACID, Rodrigo [et. al.]. *4 centenarios: Luis Barragán, Marcel Breuer, Arne Jacobsen, José Luis Sert*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2002.

69. SHERIDAN, Michael. *Room 606: The SAS House and the work of Arne Jacobsen*. London: Phaidon Press Limited, 2003.

mientras que el último es más genérico y refleja la obra dentro del panorama cultural danés.

En el primer grupo se encuentra el artículo de Rodrigo Almonacid "Arne Jacobsen: Arquitectura y paisaje", recomendable porque trata temas que no se habían desarrollado y los amplia en sus tesis doctoral. Se destaca el tratamiento de la naturaleza, ya sea porque reduce su presencia en las vitrinas interiores (las que denomina *micronaturalezas* y vitrinas vegetales) o en los *patio-jardín*. Según explica, "el jardín y el paisaje son una de las claves esenciales para comprender la obra de Arne Jacobsen". Por otro lado, el artículo de Jesús de los Ojos, "Luz y naturaleza en la obra de Arne Jacobsen", comparte los planteamientos del artículo anterior, a pesar de centrarse en casas unifamiliares en las cuales introduce temas como la materialidad, la luminosidad y los límites entre interior y exterior.

En el segundo grupo, Francisco Javier Blanco Martín escribe "El juego de la gravedad como autonomía de las formas, obsesiones en Jacobsen", donde trata la relación entre los edificios públicos y el terreno, que, a menudo, se materializa a través de un zócalo. Explica la importancia de la plataforma en la historia y cómo también es un mecanismo formal de la arquitectura moderna. A menudo Jacobsen parte de un zócalo para generar la cota de sus edificios, como la biblioteca de Rødovre, el Banco Nacional o el Parlamento de Islamabad. Finalmente, en este mismo grupo, Paloma Gil escribe "Orden y naturalismo en el proyecto de la escuela Munkegårds", en el cual analiza las ideas de orden y abstracción implícitas en el proyecto de la escuela y en otros muchos, donde se intenta llegar a lo esencial y necesario de la arquitectura.

Para acabar, en el último artículo, "El ojo crítico (Sobre la discreta revolución arquitectónica de Arne Jacobsen)", Félix Solaguren-Beascoa describe las influencias que recibe a lo largo de su vida e intenta reproducir el entorno en que le toca vivir. El texto consigue configurar una trama argumental con toda una serie de aspectos y personajes clave que ayudan a entender su personalidad: la pintura, Abilgaard, Asplund, el Mediterráneo, la luz, Carl Petersen, el Pabellón del té, la prefabricación, la estructura, etc.

Un año más tarde, aparece *Room 606: The SAS House and the work of Arne Jacobsen*, de Michael Sheridan. Éste se centra en un edificio, el Hotel Royal SAS, y hace un recorrido a través de las obras capitales del arquitecto, de forma que toca colateralmente otros muchos edificios públicos y privados. Se redibujan los planos, como en la monografía de Tobias Faber, y se aporta documentación fotográfica.

La conclusión es que en las recopilaciones y artículos sobre la obra de Jacobsen se apuesta por difundir el material original, a pesar de que se echa de menos una voluntad de analizarlo y completarlo. Esta tesis ha pretendido ampliar, en la medida de lo posible, el vacío analítico de muchas de las publicaciones, que tratan mayoritariamente los edificios públicos. El objetivo ha sido mostrar y explicar los proyectos de casas unifamiliares para aprender las estrategias y planteamientos que persigue el arquitecto.

45

45. Crítica de Leonardo Benevolo sobre Jacobsen (*Historia de la arquitectura moderna*, 2002).

Historiografia moderna

Jacobsen no forma part del tipus d'arquitectes que se saben promocionar, com per exemple Le Corbusier. No escriu, no és un home teòric, no és un professor reconegut, ni tampoc un arquitecte que la història prengui com a cabdal, com passa amb Aalto, Asplund, Mies o Wright. Segons ell mateix explica, el seu esforç va exclusivament adreçat a vetllar per la materialització de l'obra. Els historiadors d'art del segle xx, com Sigfried Giedion, Henry-Russell Hitchcock, Peter Reyner Banham, Vincent Scully o Kenneth Frampton, no creuen que Jacobsen sigui un personatge destacat i no l'esmenten. No passa el mateix amb arquitectes propers com Jørn Utzon, a qui Kenneth Frampton[70] promou i inclou sovint en llibres i articles.

Només Leonardo Benevolo, Bruno Zevi i William J. R. Curtis destinen algunes de les seves pàgines a parlar de la figura de Jacobsen com a arquitecte rellevant del segle xx. Per començar, Benevolo, en les seves prop de mil dues-centes pàgines de la *Història de l'arquitectura moderna*, el situa en dos dels seus capítols. En el primer està, amb Asplund i Aalto, en el grup de formació del *moviment modern* a l'Europa de la dècada de 1930. Benevolo explica que durant aquesta època, l'arquitectura danesa està influïda per la sueca, és a dir, per Asplund. De Jacobsen cita la casa Steensen, com a mostra de la tipologia residencial tradicional, i com a racionalista, la casa del futur i la Rothenborg. L'obra que més destaca és el conjunt d'apartaments de Bellavista, on, segons Benevolo, aconsegueix un resultat que intentarà imprimir sempre en la seva arquitectura. Finalment, esmenta els ajuntaments d'Aarhus i de Søllerød com a exemples d'influència d'Asplund. **(45)**

> Malgrat les dificultats que hem esmentat, la temptativa de Jacobsen és una de les experiències més vives d'Europa, que pretén al mateix temps mantenir les relacions locals i internacionals i trobar un nou punt de contacte davant de l'artesania i la indústria; el seu mètode sembla que produeix fruits consistents en el camp del disseny industrial, mentre que troba el seu límit en l'àmbit urbanístic, en el qual les propostes són intermitents i experimentals. [71]

En el segon capítol, Jacobsen s'incorpora dins el marc de la segona postguerra europea. Una vegada torna de l'exili, projecta blocs d'habitatges (Ibstrupparken II, Søholm, Islevvænge a Rødovre i Alléhusene a Gentofte) "on el repertori empíric se simplifica, amb un gust evident per l'abstracció geomètrica". Benevolo entén que, després de sentir-se còmode amb l'ambient tipològic i constructiu original, es dirigeix cap a altres experiències i segueix el camí invers al d'Aalto. Situa el canvi a partir de l'escola Munkegård (1948-1956), després de la qual "projecta una sèrie d'obres homogènies, clarament inspirades en els models nord-americans de Mies van der Rohe". L'Ajuntament de Rødovre, les oficines Jespersen, el bloc d'habitatges Ørnegårdsvej, l'Hotel Royal SAS i el conjunt d'edificis industrials es consideren la pèrdua de tot contacte amb la tradició. "Es podria dir que Jacobsen utilitza els elements més característics de l'usual repertori danès i es proposa augmentar les seves possibilitats d'aplicació amb un sistema diferent

70. De totes maneres, recentment ha dedicat alguns dels seus escrits a Jacobsen. El 2002 publica un article en un catàleg sobre el centenari del seu naixement i actualment prepara un capítol dedicat a ell en el seu nou llibre *The Other Modern Movement*, segons un correu electrònic enviat el 27 de gener de 2010.

71. BENEVOLO, Leonardo. *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: GG, vuitena edició revisada i ampliada, 2002, pàgines 630-645, 821-835. [*Storia dell'architettura moderna*. Roma: 1960]. (Traducció de l'autora).

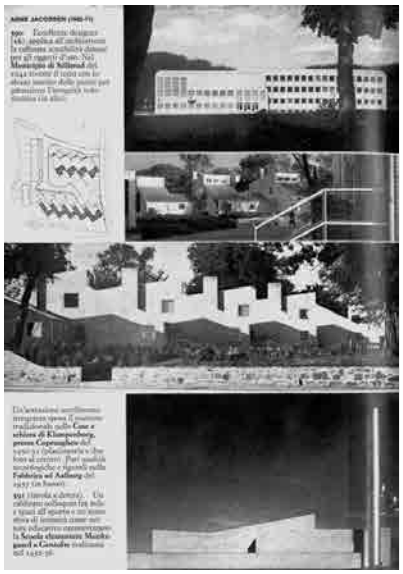
Historiografía moderna

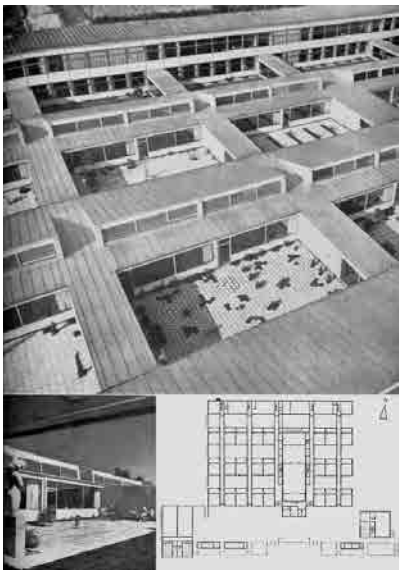
Jacobsen no forma parte del tipo de arquitectos que se saben promocionar, como por ejemplo Le Corbusier. No escribe, no es un hombre teórico, no es un profesor reconocido, ni tampoco un arquitecto que la historia tome como capital, como pasa con Aalto, Asplund, Mies o Wright. Según él mismo explica, su esfuerzo va exclusivamente dirigido a velar por la materialización de la obra. Los historiadores de arte del siglo xx, como Sigfried Giedion, Henry-Russell Hitchcock, Peter Reyner Banham, Vincent Scully o Kenneth Frampton, no creen que Jacobsen sea un personaje destacado y no lo mencionan. No pasa lo mismo con arquitectos cercanos como Jørn Utzon, a quien Kenneth Frampton promueve e incluye a menudo en libros y artículos.

Sólo Leonardo Benevolo, Bruno Zevi y William J. R. Curtis destinan algunas de sus páginas a hablar de la figura de Jacobsen como arquitecto relevante del siglo xx. Para empezar, Benevolo, en las casi mil doscientas páginas de la *Historia de la arquitectura moderna*, lo sitúa en dos de sus capítulos. En el primero está, con Asplund y Aalto, en el grupo de formación del *movimiento moderno* en la Europa de la década de 1930. Benevolo explica que durante esta época, la arquitectura danesa está influida por la sueca, es decir, por Asplund. De Jacobsen cita la casa Steensen, como muestra de la tipología residencial tradicional, y respecto a su faceta racionalista, la casa del futuro y la Rothenborg. La obra que más destaca es el conjunto de apartamentos de Bellavista, donde, según Benevolo, consigue un resultado que intentará imprimir siempre en su arquitectura. Finalmente, menciona los ayuntamientos de Aarhus y de Søllerød como ejemplos de la influencia de Asplund.

Pese a las dificultades mencionadas, la tentativa de Jacobsen es una de las experiencias más vivas de Europa, pretendiendo al mismo tiempo mantener las relaciones locales e internacionales y encontrar un nuevo punto de contacto entre artesanado e industria; su método parece producir frutos consistentes en el campo del diseño industrial, mientras parece encontrar su límite a nivel urbanístico, en el que las propuestas son intermitentes y experimentales.

En el segundo capítulo, Jacobsen se incorpora dentro del marco de la segunda posguerra europea. Una vez regresa del exilio, proyecta bloques de viviendas (Ibstrupparken II, Søholm, Islevvænge en Rødovre y Alléhusene en Gentofte) "donde el repertorio empírico se simplifica, con un gusto evidente por la abstracción geométrica". Benevolo entiende que, después de sentirse cómodo con el ambiente tipológico y constructivo original, se dirige hacia otras experiencias y sigue el camino inverso al de Aalto. Sitúa el cambio a partir de la escuela Munkegård (1948-1956), después de la cual "proyecta una serie de obras homogéneas, claramente inspiradas en los modelos norteamericanos de Mies van der Rohe". El Ayuntamiento de Rødovre, las oficinas Jespersen, el bloque de viviendas Ørnegårdsvej, el Hotel Royal SAS y el conjunto de edificios industriales se consideran la pérdida de todo contacto con la tradición. "Se podría decir que Jacobsen utiliza los elementos más característicos del usual repertorio danés y se propone aumentar sus posibilidades de aplicación con un sistema diferente de montaje, menos rebuscado y





46

47

46. Crítica de Bruno Zevi sobre Jacobsen (*Spazi dell'architettura moderna*, 1973). **47.** Article dedicat a Jacobsen (*Le Carré Bleu*, 1960).

de muntatge, menys rebuscat i més enginyós, tenint com a model els edificis modulars americans."

Els comentaris de Benevolo són dels més lúcids i complets que un historiador escriu sobre Jacobsen. Bruno Zevi, per la seva banda, es limita a mencionar la seva obra sense analitzar-la. A *Saber ver la arquitectura*,[72] un dels seus primers llibres, no hi apareix la figura de Jacobsen, tot i que sí que parla d'altres arquitectes nòrdics com Aalto. En canvi, dos anys més tard, a *Espacios de la arquitectura moderna*[73] li dedica quatre pàgines, on apareixen imatges de l'Ajuntament de Søllerød, els habitatges Søholm, la fàbrica Christensen a Aalborg, l'escola Munkegård, el St. Catherine & Merton College i l'Hotel Royal SAS. **(46)** On escriu sobre Jacobsen és en la publicació *Historia de la arquitectura moderna,* del mateix 1950, encara que no apareix en la primera versió sinó en la cinquena de 1980. Encasellat en el corrent neoempirista, Zevi defineix la seva trajectòria:

> A Dinamarca, el disseny ondulant d'Arne Jacobsen vesteix el preciós Ajuntament de Søllerød i, amb més caràcter, les cases en tauler d'escacs de Klampenborg, prop de Copenhaguen, que respiren una visió humanitzada i lírica present també en nombrosos establiments industrials i en l'escola de Gentofte: *nou empirisme*, depurat d'escòries romàntiques, confiat a la perfecció tecnològica, discret i fascinant. No obstant això, la crisi que es produeix a mitjan 1950 no permet que es mantingui un equilibri tan delicat; també els dissenyadors han de respondre al terratrèmol de Ronchamp. Entretant hi sucumbeix Finn Juhl, s'hi avara Jacobsen, que cau en la composició simètrica i axial del St. Catherine College, d'Oxford, i en el prisma del gratacels SAS, a Copenhaguen, on desapareixen aquelles formes artesanals que havien convertit en vibràtil el llenguatge. [74]

De la relació que Jacobsen té amb el Team X, en surt un article a la publicació *Le Carré Bleu*. Des de 1957 i fins a la seva mort, Jacobsen forma part de l'extens grup de col·laboradors, com ara Giancarlo de Carlo, Sverre Fehn, Jørn Utzon o Sven Ivar Lind. En el número 2 de 1960 li dediquen un monogràfic, en el qual es mostren imatges de les obres més representatives i unes breus notes elogioses. Aquestes mateixes notes de George Varhelyi es reprodueixen de nou en el número 2 de 1971 amb motiu de la seva mort. **(47)**

> Certs arquitectes famosos pretenen dibuixar amb el cor; Arne Jacobsen no té aquesta pretensió. En contrast amb el comentari anterior, Arne Jacobsen no pretén ser ni bo ni dolent. Més aviat, clar. Arne Jacobsen va fer una vegada una obra pensant en la forma (sí, formalista: l'estació de servei, Skovshoved Havn, 1936). Ara Arne Jacobsen és perfecte.[75]

Anys més tard, William J. R. Curtis a *La arquitectura moderna desde 1900* escriu una breu anàlisi sobre l'obra de Jacobsen. Diposita més esforç en el text que en les imatges, fet poc habitual, ja que la majoria de publicacions cuiden el material gràfic. Curtis inclou Jacobsen dins del capítol dedicat a *Alvar Aalto i les tendències escandinaves* i escriu el següent:

> Va assentar les bases de la seva postura arquitectònica en la dècada de 1930,

72. ZEVI, Bruno. *Saber ver la arquitectura: ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura*. Barcelona: Ediciones Apóstrofe, colección Poseidón, 1998. [*Saper vedere l'architettura: saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura*, 1948].

73. ZEVI, Bruno. *Spazi dell'architettura moderna*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1973. [Primera edició 1950].

74. ZEVI, Bruno. *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: Poseidón, 1980, pàgines 392-393. [*Storia dell'architettura moderna*, 1950]. (Traducció de l'autora).

75. VARHELYI, George. "Arne Jacobsen". *Le Carré Bleu*, 1960, número 2, pàgines 2-6. (Traducció de l'autora). [L'autor també apareix com a: VARHELYI, Georg].

más ingenioso, teniendo como modelo los edificios modulares americanos."

Los comentarios de Benevolo son de los más lúcidos y completos que un historiador escribe sobre Jacobsen. Bruno Zevi, por su parte, se limita a mencionar su obra sin analizarla. A *Saber ver la arquitectura*, uno de sus primeros libros, no aparece la figura de Jacobsen, a pesar de que sí menciona otros arquitectos nórdicos como Aalto. En cambio, dos años más tarde, en *Espacios de la arquitectura moderna* le dedica cuatro páginas, donde aparecen imágenes del Ayuntamiento de Søllerød, las viviendas Søholm, la fábrica Christensen a Aalborg, la escuela Munkegård, el St. Catherine & Merton College y el Hotel Royal SAS. Donde escribe sobre Jacobsen es en *Historia de la arquitectura moderna*, también de 1950, aunque no aparece en la primera versión sino en la quinta de 1980. Encasillado en la corriente neoempirista, Zevi define su trayectoria:

En Dinamarca, el diseño ondulante de Arne Jacobsen viste el precioso Ayuntamiento de Søllerød y, con más carácter, las casas en tablero de ajedrez de Klampenborg, cerca de Copenhague, que respiran una visión humanizada y lírica presente también en numerosos establecimientos industriales y en la escuela de Gentofte: 'nuevo empirismo', depurado de escorias románticas, confiado a la perfección tecnológica, discreto y fascinador. No obstante, la crisis que se produce a mediados de los años cincuenta no permite que se mantenga un equilibrio tan delicado; también los diseñadores deben responder al terremoto de Ronchamp. Entretanto sucumbe Finn Juhl, se envara Jacobsen, que cae en la composición simétrica y axial del St. Catherine College, de Oxford, y en el prisma del rascacielos SAS, en Copenhague, donde desaparecen aquellas formas artesanales que habían convertido en vibrátil el lenguaje.

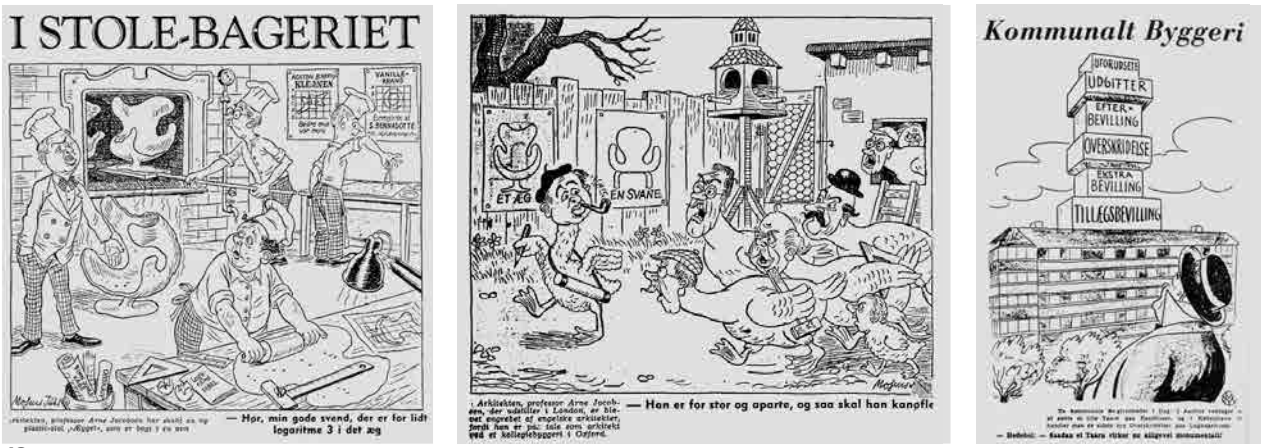
De la relación que Jacobsen tiene con el Team X, aparece un artículo a la publicación *Le Carré Bleu*. Desde 1957 y hasta su muerte, Jacobsen forma parte del extenso grupo de colaboradores, como por ejemplo Giancarlo de Carlo, Sverre Fehn, Jørn Utzon o Sven Ivar Lind. En el número 2 de 1960 le dedican un monográfico, en el cual se muestran imágenes de las obras más representativas y unas breves notas elogiosas. Estas mismas notas de George Varhelyi se reproducen de nuevo en el número 2 de 1971 con motivo de su muerte.

Ciertos arquitectos famosos pretenden dibujar con el corazón; Arne Jacobsen no tiene esta pretensión. En contraste con el comentario anterior, Arne Jacobsen no pretende ser ni bueno ni malo. Más bien, claro. Arne Jacobsen hizo una vez una obra pensando en la forma (sí, formalista: la estación de servicio, Skovshoved Havn, 1936). Ahora Arne Jacobsen es perfecto.

Años más tarde, William J. R. Curtis en *La arquitectura moderna desde 1900* escribe un breve análisis sobre la obra de Jacobsen. Deposita más esfuerzo en el texto que en las imágenes, hecho poco habitual, puesto que la mayoría de publicaciones cuidan el material gráfico. Curtis incluye a Jacobsen dentro del capítulo dedicado a *Alvar Aalto y las tendencias escandinavas* y escribe lo siguiente:

Asentó las bases de su postura arquitectónica en la década de 1930, pero pronto superó los rasgos

48



49

48. Llibre d'història de l'arquitectura de William J. R. Curtis (*La arquitectura moderna desde 1900*, 1985). **49.** Notes de premsa crítiques amb Jacobsen, amb el seu mobiliari i amb la torre de l'ajuntament d'Aarhus (*Jacobsen,* Clásicos del diseño, 1991)

> però aviat va superar els trets obvis de *l'estil internacional* i es va orientar cap a una arquitectura de contenció formal i elegància material, inspirada tant en la puresa de la construcció vernacla danesa com en les disciplines del disseny modern. [76]

Cita com a exemples l'Ajuntament de Rødovre i l'Hotel Royal SAS, dels quals destaca la utilització del mur cortina i l'acer com a referència al llenguatge de Mies i Saarinen fill. De la fàbrica per salar arengades a Odden Havn, la fàbrica Christensen a Aalborg i els apartaments Søholm I en destaca la utilització de murs de maó. La conclusió final a què arriba Curtis és que "en els seus millors edificis (com en els seus dissenys de mobiliari, cristalleria i coberteria), Jacobsen recorria a una idea clara i dominant, una forma reduïda i abstracta i una silueta tensa i lineal". **(48)**

Posteriorment, Curtis escriu un article sobre "Los primeros maestros" a *Escandinavos,* un número monogràfic sobre l'arquitectura escandinava. Hi descriu sis figures que il·lustren, segons ell, el pas del *romanticisme* a la modernitat: Eliel Saarinen, Asplund, Lewerentz, Bryggman, Aalto i Jacobsen. A Jacobsen el defineix com l'elegància minimalista, i destaca que "transforma les seves fonts en recursos moderns i abstractes [...] aconseguint en la seva arquitectura una objectivitat neutra però vibrant".[77]

En definitiva, es podria afirmar que les obres més publicades de Jacobsen són els equipaments. Aquests són l'Ajuntament d'Aarhus (1937-1942), l'escola Munkegård (Gentofte, 1948-1956), les oficines Jespersen (Copenhaguen, 1952-1955), l'Ajuntament de Rødovre (1952-1956), l'Hotel Royal SAS (Copenhaguen, 1955-1960) i el Banc Nacional (Copenhaguen, 1961-1978). Amb menys presència hi ha els habitatges, en què destaquen per sobre dels altres l'agrupació de cases Søholm I (Klampenborg, 1946-1950), la casa Rüthwen-Jürgensen (Skodsborg, 1954-1957), la Leo Henriksen (Odden Harbor, 1956-1957) i la Siesby (Virum, 1957). L'enfocament és normalment descriptiu i poc analític, segons el qual per sobre de la manera de treballar i abordar els projectes destaquen els resultats formals, encasellats dins d'un *minimalisme modern* que no acaba d'explicar bé la seva arquitectura. **(49)**

obvios del 'estilo internacional' y para orientarse hacia una arquitectura de contención formal y elegancia material, inspirada tanto en la pureza de la construcción vernácula danesa como en las disciplinas del diseño industrial moderno.

Cita como ejemplos el Ayuntamiento de Rødovre y el Hotel Royal SAS, de los cuales destaca la utilización del muro cortina y el acero como referencia al lenguaje de Mies y Saarinen hijo. De la fábrica para sazonar arenques en Odden Havn, la fábrica Christensen en Aalborg y los apartamentos Søholm I destaca la utilización de muros de ladrillo. La conclusión final a la que llega Curtis es que "en sus mejores edificios (como en sus diseños de mobiliario, cristalería y cubertería), Jacobsen recurría a una idea clara y dominante, una forma reducida y abstracta y una silueta tensa y lineal".

Posteriormente, Curtis escribe un artículo sobre "Los primeros maestros" en *Escandinavos*, un número monográfico sobre la arquitectura escandinava, donde describe seis figuras que ilustran, según él, el paso del *romanticismo* a la modernidad: Eliel Saarinen, Asplund, Lewerentz, Bryggman, Aalto y Jacobsen. A Jacobsen lo define como la elegancia minimalista, y destaca que "transforma sus fuentes en recursos modernos y abstractos [...] consiguiendo en su arquitectura una objetividad neutra pero vibrante".

En definitiva, se podría afirmar que las obras más publicadas de Jacobsen son equipamientos como el Ayuntamiento de Aarhus (1937-1942), la escuela Munkegård (Gentofte, 1948-1956), las oficinas Jespersen (Copenhague, 1952-1955), el Ayuntamiento de Rødovre (1952-1956), el Hotel Royal SAS (Copenhague, 1955-1960) y el Banco Nacional (Copenhague, 1961-1978). Respecto las viviendas, destacan la agrupación Søholm I (Klampenborg, 1946-1950), la casa Rüthwen-Jürgensen (Skodsborg, 1954-1957), la Leo Henriksen (Odden Harbor, 1956-1957) y la Siesby (Virum, 1957). El enfoque es normalmente descriptivo y poco analítico, según el cual por encima de la manera de trabajar y abordar los proyectos destacan los resultados formales, encasillados dentro de un *minimalismo moderno* que no acaba de explicar bien su arquitectura.

76. CURTIS, William J. R. *La arquitectura moderna desde 1900*. Madrid: Phaidon, tercera edició, 1985, pàgines 464. [*Modern architecture since 1900*, 1982]. (Traducció de l'autora).

77. CURTIS, William J. R. "Los primeros maestros". *AV Monografías: Escandinavos Scandinavians,* setembre-octubre 1995, número 55, pàgines 34-57.

RESUM BIBLIOGRÀFIC

Estudis de referència (ordre alfabètic)

Aquests són els 12 llibres que han estat imprescindibles per elaborar la tesi. Als seus autors dec bona part del meu treball.

ARMESTO, Antonio. *El aula sincrónica: un ensayo sobre el análisis en arquitectura*. Tesi doctoral, UPC, Departament de Projectes Arquitectònics, 1993. [Biblioteca ETSAB].

BONET CORREA, Yago. *La arquitectura del humo*. A Coruña: Ediciós do Castro, 1994. Cadernos do seminario de Sargadelos, número 61. [Nova edició: BONET CORREA, Yago. *La arquitectura del humo*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, Colección Arquia/temas, número 21, 2007].

DÍAZ-Y. RECASENS, Gonzalo. *Recurrencia y herencia del patio en el movimiento moderno*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Conserjería de Obras Públicas y Transportes, 1992.

DÍEZ BARREÑADA, Rafael. *Coderch: Variaciones sobre una casa*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, Colección Arquíthesis, número 12, 2003.

DPA 13: Patio y casa. DPA: documents de projectes d'arquitectura, número 13, 2001. [Primera edició desembre 1997].

GASTÓN, Cristina. *Mies: el proyecto como revelación del lugar*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, Colección Arquíthesis, número 19, 2005.

MARTÍ ARÍS, Carles. *La cimbra y el arco*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, Colección la cimbra, número 1, 2005.

MARTÍ ARÍS, Carles. "Pabellón y patio, elementos de la arquitectura moderna". *Arquitectura con a mayúscula*, número 2, maig 2008, Universidad de los Andes, pàgines 16-27. [Consulta: 15 novembre 2012] Disponible a: <http://url.ie/g9jt>.

PADOVAN, Richard. *Towards universality: Le Corbusier, Mies and De Stijl*. London: Routledge, 2002.

QUETGLAS, Josep. *Les heures claires: Proyecto y arquitectura en la Villa Savoye de Le Corbusier y Pierre Jeanneret*. Barcelona: Massilia, 2008.

RAVETLLAT i MIRA, Pere Joan. *La casa pompeyana: referencias al conjunto de casas-patio realizadas por Ludwig Mies van der Rohe en la década 1930-1940*. Tesi doctoral, UPC, Departament de Projectes Arquitectònics, 1994. [Biblioteca ETSAB]. [Consulta: 15 novembre 2012] Disponible a: <http://www.tdx.cat/handle/10803/6808>.

SOLAGUREN-BEASCOA, Félix. *Arne Jacobsen*. Barcelona: Fundación Caja de arquitectos, Colección Arquíthemas, números 8-11, 2001, 2002.

Àmbit general (ordre alfabètic)

ARMESTO, Antonio. *2G revista internacional de arquitectura: Marcel Breuer: casas americanas*, 2001, volum 17.

BLAKE, Peter. *Philip Johnson*. Basel: Birkhäuser, 1996.

BLASER, Werner. *Patios 5000 años de evolución desde la antigüedad hasta nuestros días*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004. [Primera edició 1985].

BLASER, Werner. *Ludwig Mies van der Rohe*. Barcelona; México: Gustavo Gili, 1996.

CAPITEL, Antón. *La arquitectura del patio*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

CARTER, Peter. *Mies van der Rohe at work*. London: Phaidon, 1999.

CHAPELOT, Jean; FOSSIER, Robert. *Le village et la maison au moyen age*. Paris: Hachette, 1985.

CHUECA GOITIA, Fernando. *Invariantes castizos de la arquitectura española*. Madrid: Editorial Dossat, 1981.

CORTÉS, Juan Antonio; MONEO, Rafael. *Comentarios sobre dibujos de 20 arquitectos actuales*. Barcelona: 1976. Apunts per a l'ETSAB.

CORTÉS, Juan Antonio. "Unidad frente al tipo: La casa Goldenberg de Louis Kahn y la casa de la playa de Robert Venturi". *Arquitecturas Bis*, gener-juny 1982, número 41-42, pàgines 22-24.

CORTÉS, Juan Antonio. *Escritos sobre arquitectura moderna 1978-1988*. Madrid: Colegio oficial de arquitectos de Madrid (COAM), 1991.

CORTÉS, Juan Antonio. "Los desplazamientos de Álvaro Siza". *Anales de arquitectura*, número 4, 1992, pàgines 192-199.

DENNIS, Michael. *Court & garden: from the French Hôtel to the City of Modern Architecture*. Cambridge: MIT Press, 1986.

EAMES, Charles. *¿Qué es una casa?; ¿Qué es el diseño?* Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

FUSTEL DE COULANGES, Numa Dionisio. *La Ciudad antigua*. Barcelona: Iberia, 1979.

GASTÓN, Cristina; ROVIRA, Teresa. *El proyecto moderno: Pautas de investigación*. Barcelona: Edicions UPC, 2007.

GREENBERG... [et al.]. *Espacio fluido versus espacio sistemático: Lutyens, Wright, Loos, Mies, Le Corbusier*. Sant Cugat del Vallès: ETSAV; Barcelona: Edicions UPC, 1995.

JOHNSON, Philip. *Philip Johnson and the Museum of Modern Art*. New York: The Museum of Modern Art: Harry N. Abrams, 1998.

LE CORBUSIER. *The Le Corbusier archive*. New York, etc: Garland; Paris: Fondation le Corbusier, 1982-1984.

LLEÓ, Blanca. *Sueño de habitar*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

LLOBET, Xavier. *Hilberseimer y Mies: la metrópoli como ciudad jardín*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, Colección Arquia/tesis, número 24, 2007.

MARTÍ ARÍS, Carles. *Las variaciones de la identidad: Ensayo sobre el tipo en arquitectura*. Barcelona: Ediciones del Serbal, Demarcación de Barcelona del Colegio de Arquitectos de Catalunya, Arquitectura/teoría, número 1,1993.

MARTIENSSEN, Rex Distin. *La idea del espacio en la arquitectura griega*. Buenos Aires: Edición Nueva Visión, 1977. [Primera edició 1956].

MIES VAN DER ROHE, Ludwig. *The Mies van der Rohe archive*. New York, etc.: Garland, 1986-1992.

MONEO, Rafael. "Un Mies menos conocido". *Arquitecturas Bis*, juliol 1983, número 44, pàgines 2-5.

MONESTIROLI, Antonio. *La arquitectura de la realidad*. Barcelona: Ediciones el Serbal, 1993.

NORBERG-SCHULZ, Christian. *Intenciones en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979. [Intentions in Architecture. Cambridge (Massachusetts): MIT Press, 1965].

PIÑÓN, Helio. *El proyecto como (re)construcción*. Barcelona: Edicions UPC, 2005.

RASMUSSEN, Steen Eiler. *La experiencia de la arquitectura: sobre la percepción de nuestro entorno*. Madrid: Librería Mairea, Celeste Ediciones, 2000. [Primera edició 1959].

SERT, Josep Lluís. *J. LL. Sert i la Mediterrània*. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1996.

SMITH, Elizabeth A.T. *Case study houses*. Köln: Taschen, 2002.

SMITHSON, Alison. *Cambiando el arte de habitar: piezas de Mies, sueños de los Eames, Los Smithsons*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001. [Publicat 1994].

St. JOHN WILSON, Colin. *The Other tradition of modern architecture: the uncompleted project*. London: Academy Editions, 1995.

SUCH, Roger. *Las casas recinto en la obra de Mies van der Rohe*. Tesi Final Màster en Teoria i Pràctica del Projecte d'Arquitectura, Departament de Projectes de la UPC, 2009. [Consulta: 2 gener 2013] Disponible a: <http://upcommons.upc.edu/pfc/handle/2099.1/6555>.

TEGETHOFF, Wolf. *Mies van der Rohe: The Villas and Country Houses*. New York: The Museum of Modern Art, 1985.

VACCHINI, Livio. *Obras maestras*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.

Àmbit nòrdic (ordre alfabètic)

AALTO, Alvar. "Del umbral a la sala de estar". A: *En contacto con Alvar Aalto*. Helsinki: Museu Alvar Aalto, Associació Alvar Aalto, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Antiguo Convento de Nuestra Señora de los Reyes de Sevilla i La Llotja de València, 1993. [*Aitta*, 1926].

AALTO, Alvar. *The Architectural drawings of Alvar Aalto*. New York: Garland, 1994.

ALFIERI, Bruno [et al.]. "A visit to Denmark". *Zodiac*, octubre 1957, número 5, pàgines 38-115.

ANKER, Peter. *L'Art Scandinave*. Paris: Zodiaque, 1969, dos volums.

ARMESTO, Antonio. "La casa de Aalto en el paraíso". A: BROSA, Víctor (ed.). *Alvar Aalto*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1998.

ASGAARD ANDERSEN, Michael (ed.). *Nordic architects write: a documentary anthology*. New York: Routledge, 2008.

BALSLEV JØRGENSEN, Lisbet. *Danmarks arkitektur: Enfamiliehuset*. København: Nordisk Forlag, 1985. [Primera edició 1979].

BALSLEV JØRGENSEN, Lisbet. *Den sidste guldalder: Danmark i 1950' erne*. Kobenhavn: Arkitektens Forlag, 2004.

BENDTSEN, Margit. *Sketches and measurings: Danish Architects in Greece 1818-1862*. Copenhagen: Royal Danish Academy of Fine Arts, Kunstakademiets Bibliotek, 1993.

BRAVO, Luís. "La morada del hombre bajo las estrellas: un paseo por la arquitectura de Gunnar Asplund". *2C Construcción de la ciudad*, novembre 1981, número 19.

BRAMSEN, Henrik. *Gottlieb Bindesbøll: Liv og arbejder*. København: Selkabet til Udgivelse, 1959.

BROSA, Víctor (ed.). *Alvar Aalto*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1998.

BUGGE, Gunnar; NORBERG-SCHULZ, Christian. *Stav og laft i Norge: Early wooden architecture in Norway*. Oslo: Byggekunst, Norske Arkitekters Landsforbuud, 1969.

CAPITEL, Antón. *Lecciones de arquitectura moderna*. Buenos Aires: Nobuko, 2008.

CHRISTIANSEN, Jørgen Hegner; DIRCKINCK-HOLMFELD, Kim. *De byggede Danmark: En arkitekturkanon*. København: Arkitektens Forlag, 2005.

CREAGH, Lucy; KÅBERG, Helena; LANE, Barbara Miller (ed.). *Modern Swedish design: three founding texts*. New York: The Museum of Modern Art, 2008.

"Danemark". *L'Architecture d'Aujourd'hui*, juny 1949, número 24.

"Dansk arkitektur 1879-1979, Danish Architecture". *Arkitektur*, 1979, número 7-8.

DE LA CRUZ, Enrique. "Arquitectura vikinga". *Jano*, abril 1973, número 5, pàgines 22-24.

DE MARÉ, Eric. *Scandinavia: Sweden, Denmark and Norway*. London: Batsford, 1952.

"Denmark". *The Architectural Review*, novembre 1948, número 623, volum 104, pàgines 210-255.

DPA 22: Tapiola. DPA: documents de projectes d'arquitectura, número 22, 2006.

DPA 26: Nórdicos. DPA: documents de projectes d'arquitectura, número 26, 2010.

AV Monografías: Escandinavos Scandinavians, setembre octubre 1995, número 55.

FABER, Tobias. *A history of Danish architecture*. København: Det Danske Selskab, 1978.

FABER, Tobias; LUND, Nils-Ole [et al.]. *Kay Fisker*. København: Arkitektens Forlag, 1995.

FABER, Tobias. *Nueva arquitectura danesa*. Barcelona: Gustavo Gili, 1968.

FABER, Tobias. *Jørn Utzon: houses in Fredensborg*. Berlin: Ernst & Sohn, 1991.

FERNÁNDEZ, Ángel Luis. *Alvar Aalto: propuesta para el concurso del cementerio de Lyngby, Dinamarca*. Madrid: Ministerio de Vivienda, Editorial Rueda, 2004. [Exposició: Arquitecturas ausentes del siglo XX].

FERRER FORÉS, Jaime José. *Arquitectura moderna en Dinamarca*. Tesi doctoral, UPC, Departament de Projectes Arquitectònics, 2005. [Biblioteca ETSAB].

FERRER FORÉS, Jaime José. *Jørn Utzon: Obras y proyectos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

FISKER, Kay; MILLECH, Knud. *Danske arkitekturstrømninger 1850-1950.* København: Østifternes Kreditforening, 1951.

FISKER, Kay; WAMBERG, Helge. *Det Første Hus: 58 Tegninger til feriehuse*. København: Politikens Forlag, 1920.

FISKER, Kay. "The history of domestic architecture in Denmark". *Architectural Review*, novembre 1948, volum 104, número 623, pàgines 219-226.

FLEIG, Karl. *Alvar Aalto*. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser, 1963-1978, 3 volums.

FLEIG, Karl. *Alvar Aalto: Obras y proyectos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1998. [Primera edició 1974].

Gentofte: Atlas over bygninger og bymiljøer. København: Kulturarvsstyrelsen, Kulturministeriet i Samarbejde med Gentofte Kommune, 2004.

GIL, Paloma (ed.). *Luces del norte: La presencia de lo nórdico en la Arquitectura Moderna*. Valladolid: Nobuko, Universidad de Valladolid, 2013. [Pendent de publicació]

"Gunnar Asplund". *Sin Marca*, 2005, número 2, pàgines 22-37. [Transcipció de l'acte de presentació del llibre *La arquitectura*

de Gunnar Asplund].

HAMMERSHØI, Vilhelm. *Vilhelm Hammershøi. 1864-1916: Danish painter of solitude and light*. New York: Guggenheim Museum, 1998. [Exposició a Copenhaguen, del 15 d'agost al 19 d'octubre de 1997].

HARLANG, Christoffer; MONIES, Finn. *Eget hus: Om danske arkitekters egne huse i 1950'erne*. København: Arkitektens Forlag, 2003.

HARLANG, Christoffer. *Espacios nórdicos: Nordic spaces*. Barcelona: Ed. Elisava, 2001.

HIORT, Esbjørn. *Housing in Denmark since 1930*. London: The Architectural Press, 1952.

HVIDT, Kristian (ed.). *Visionære villaer*. Gentoftejournalen, 2003.

JÄRVELÄ-HYNYNEN, Raija. *The seurasaari open-air miseum guide*. Helsinki: National Board of Antiquities, 1996.

JORD, Egen. *Ferie Hytten: Eget hus*. København: Politikens Forlag, 1918.

Jørn Utzon. Madrid: Centro de Publicaciones, Secretaría General Técnica, Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente, 1995, Serie monografías. [Catàleg de l'exposición Jørn Utzon].

BOBÉ, Louis; JENSEN, Chr. Axel. KAMPMANN, Hack (ed.). *Liselund*. København: Foreningen af 3. December 1892, Kunstakademiets arkitekturskoler, 1918.

KEIDING, Martin; AMUNDSEN, Marianne; DIRCKINCK-HOLMFELD, Kim (ed.). *Danish Architecture since 1754*. Copenhagen: The Danish Architectural Press, Arkitektens Forlag, 2007. [Edició revisada i augmentada de *250 years of Danish architecture*].

KENT, Neil. *The Triumph of Light and Nature: Nordic Art, 1740-1940*. New York: Thames and Hudson, 1987.

KRONBORG CHRISTENSEN, John. *Vikingetidens langhuse*. København: 1973.

LANE, Barbara Miller. *National romanticism and modern architecture in Germany and the Scandinavian countries*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

LANGKILDE, Hans Erling. *Arkitekten Kay Fisker*. København: Arkitektens Forlag, 1960.

LASSEN, Erik. *Huse i Danmark*. København: Andr. Fred. Høst & Søn, 1942.

"Les pays du nord". *L'Architecture d'Aujourd'hui*, octubre 1937, any 8, número 10, pàgines 2-27.

LÓPEZ-PELÁEZ, José Manuel. *La arquitectura de Gunnar Asplund*. Barcelona: Fundación Caja de arquitectos, Colección Arquíthesis, número 11, 2002.

LÓPEZ-PELÁEZ, José Manuel; MORENO MANSILLA, Luis (ed.). *Erik Gunnar Asplund: Escritos 1906/1940*; *Cuaderno de viaje 1913*. Madrid: El Croquis Editorial, 2002.

LUND, Nils-Ole. *Nordic architecture*. Copenhagen: Arkitektens Forlag, The Danish Architectural Press, 2008.

MONIES, Finn. *Træ og Arkitektur*. København: Arkitektens Forlag, 1958.

MONIES, Finn; RØGIND, Bent (ed.). *Contemporary Danish Architecture*. København: Arkitektens Forlag, 1958.

NIKULA, Riitta. *Construir con el paisaje: breve historia de la arquitectura finlandesa*. Helsinki: Otava, 1998.

NORBERG-SCHULZ, Christian. *Nightlands: Nordic building*. Cambridge: The MIT Press, 1996.

ORUM-NIELSEN, Jorn. *Dwelling at home, in community, on earth: the significance of tradition in contemporary housing*. Copenhagen: The Danish Architectural Press, 1996.

PAAVILAINEN, Simo (ed.). *Clasicismo nórdico: 1910-1930*. Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, Secretaría General Técnica, Servicio de Publicaciones, 1983.

RASMUSSEN, Steen Eiler. (ed.) *Modern Architecture in Denmark*. Copenhagen: Society of Academical Architects in Denmark, 1925.

SCHILDT, Göran (ed.). *Alvar Aalto: De palabra y por escrito*. Madrid: El Croquis Editorial, 2000.

SCHMIDT, Holger. *Trelleborghuset og Fyrkathuset*. Odense: Nationalmuseets Arbejdsmark, 1981.

SCHMIDT, Holger. *Building customs in viking age Denmark.* Denmark: Bergiafonden, 1994.

SESTOFT, Jørgen; CHRISTIANSEN, Jørgen Hegner. *Guide to Danish architecture 1, 1000-1960*. Copenhagen: Arkitektens Forlag, 1995. [Primera edició 1991].

SKOVGAARD, Joakim A. *A King's Achitecture: Cristian IV and his buildings.* London: Hugh Evelyn, 1973.

SOSTRES, Josep Maria. *Opinones sobre arquitectura*. Madrid: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de Madrid, 1983.

STEPHENSEN, Hakon; WANSCHER, Axel. *50 Sommerhuse*. København: Politikens Forlag, 1928.

STOKLUND, Bjarne. *Truegården: Faglig Læsning*. København: Gyldendal, Frilandsmuseet, 1965.

TEMPEL, Egon. *Nueva arquitectura finlandesa*. Barcelona: Gustavo Gili, 1968.

Topografisk atlas: Danmark 1:100.000. København: Kort & Matrikelstyrelsen, 1995.

ULDALL, Kai. *Frilandsmusset: The open-air museum*. København: Nationalmuseet, 1972.

UTZON, Jørn. *Jorn Utzon logbook*. Hellerup: Mogens Prip-Buus: Blondal, 2004, 5 volums.

Arne Jacobsen (ordre cronològic)

1937 "Les pays du nord". *L'Architecture d'Aujourd'hui*, octubre, any 8, número 10, pàgines 10, 22-24.

1948 "Recent building in Denmark". *Architectural Review*, novembre, volum 104, número 623, pàgines 229-238.

1954 PEDERSEN, Johan. *Arkitekten Arne Jacobsen*. Udgivet, København: Selvejende institution under danske arkitekters landsforbund. [Text danès-anglès].

1957 "Hotel de ville Rodovre près de Copenhague, Danemark". *L'architecture d'aujourd'hui*, febrer-març, número 70, pàgines 38-41.

1957 ALFIERI, Bruno [et al.]. "A visit to Denmark. Arne Jacobsen: recent buildings". *Zodiac*, octubre, número 5, pàgines 44-53.

1959 "De revistas: Arne Jacobsen". *Cuadernos de Arquitectura*, número 38, pàgina (207) 55.

1960 VARHELYI, George. "Arne Jacobsen". *Le Carré Bleu*, número 2, pàgines 2-6.

1961 SKRIVER, Poul Erik. "Danemark: L'œuvre d'Arne Jacobsen". *L'architecture d'aujourd'hui*, febrer, número 93, pàgines 42-53.

1961 SKRIVER, Poul Erik. *Arne Jacobsen*. Paris: éditions Architecture d'Aujourd'hui. [Catàleg de l'exposició organitzada per la Commission permanente des expositions à la Maison du Danemark, París, del 28 de juny al 14 de juliol de 1961, i dels Serveis culturals de l'ambaixada de Dinamarca a París, en col·laboració amb la revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*].

1964 FABER, Tobias. *Arne Jacobsen*. Stuttgart: Gerd Hatje. [Text anglès-alemany].

1965 C. F. "Un arquitecto en un libro: Arne Jacobsen". *Hogar y arquitectura*, juliol-agost, número 59, pàgines 59-66.

1967 ROUX-DORLUT, Pierre. "Danemark: Arne Jacobsen". *L'Architecture d'Aujourd'hui*, octubre-novembre, volum 38, número 134, pàgines 46-53.

1968 BAYÓN ÁLVAREZ, Mariano. "Arne Jacobsen". *Arquitectura COAM*, octubre, número 118, pàgines 31-34.

1968 *Arne Jacobsen*. København: Det Danske Selskab, The Danish Institute for Information on Denmark and for Cultural Cooperation with other Nations. [Catàleg de l'exposició *Arne Jacobsen*, del 19 de juny al 3 de juliol de 1968].

1972 HACKNEY, Rod. "Arne Jacobsen: Architecture and Fine Art". *Leonardo*, volum 5, número 4, pàgines 307-313.

1980 RUBINO, Luciano. *Arne Jacobsen: Opera completa 1909/1971*. Roma: Edizioni Kappa.

1980 ZEVI, Bruno. *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: Poseidón. [*Storia dell'architettura moderna*, 1950].

1982 CURTIS, William J. R. *La arquitectura moderna desde 1900*. Madrid: Phaidon.

1983 *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, abril-juny, número 157.

1989 SOLAGUREN-BEASCOA, Félix. *Arne Jacobsen*. Barcelona: Gustavo Gili.

1990 Arne Jacobsen. *Arquitectura COAM*, març-juny, número 283-284.

1990 *Arne Jacobsen*. Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Transportes (MOPT), Dirección General para la Vivienda y Arquitectura, 1993. [Traducció del catàleg: *Arkitekten Arne Jacobsen 1902-1971*. København: 1990. Exposició feta a Copenhaguen de l'1 de setembre a l'1 d'octubre de 1990].

1991 SOLAGUREN-BEASCOA, Félix. *Jacobsen*. Barcelona: Santa & Cole, Centre d'Estudis de Disseny, UPC, Clásicos del diseño.

1993 CORTÉS, Juan Antonio. "A vueltas con Melnikov". A: *Lecciones de equilibrio*. Barcelona: Fundación Caja de arquitectos, Colección la cimbra, número 2, 2006, pàgines 117-131.

1993 FERNÁNDEZ GALIANO, Luis. "Luz del norte". *El país*, divendres 18 de juliol, pàgina 38.

1993 GARCÍA DE PAREDES, Ángela. "Arne Jacobsen, apuntes sobre una exposición". *Circo*, número 4, pàgines 1-8.

1993 SOLAGUREN-BEASCOA, Félix. "Equilibrio nórdico: Jacobsen en España, una exposición itinerante". *Arquitectura Viva*, juliol-agost, número 31, pàgines 74-75.

1996 DERICHS, Claus-Uwe. *Arne Jacobsen*. København: Alte Brennerei, Ennigerloh.

1997 SOLAGUREN-BEASCOA, Félix. *2G Revista Internacional de Arquitectura: Arne Jacobsen: Edificios públicos*, volum 4.

1998 THAU, Carsten; VINDUM, Kjeld. *Arne Jacobsen*. København: Arkitektens Forlag, Danish Architectural Press.

1999 TØJNER, Poul Erik; VINDUM, Kjeld. *Arne Jacobsen: Architect & Designer*. København: Danish Design Centre.

1999 TØJNER, Poul Erik; VINDUM, Kjeld. *Arne Jacobsen and the organic form*. København: Kunstforeningen. [Catàleg de l'exposició feta del 16 de gener 1999 al 18 d'abril de 1999].

2001 SOLAGUREN-BEASCOA, Félix. *Arne Jacobsen: Aproximación a la obra completa 1926-1949*. Barcelona: Fundación Caja de arquitectos, Colección Arquíthemas, número 8.

2001 SOLAGUREN-BEASCOA, Félix. *Arne Jacobsen: Aproximación a la obra completa 1950-1971*. Barcelona:

Fundación Caja de arquitectos, Colección Arquíthemas, número 9.

2002 ALMONACID, Rodrigo [et. al.]. *4 centenarios: Luis Barragán, Marcel Breuer, Arne Jacobsen, José Luis Sert*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

2002 *Arne Jacobsen: Absolutely modern*. Humlebaek, Denmark: Louisiana Museum of Modern Art. [Catàleg de l'exposició feta del 30 d'agost de 2002 al 12 de gener de 2003].

2002 *Arne Jacobsen i Gentofte: 24 udvalgete bygninger*. Arkitekturguide. København: Gentofte Kommune.

2002 BENEVOLO, Leonardo. *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: GG, vuitena edició revisada i ampliada. [*Storia dell'architettura moderna*. Roma: 1960].

2002 COTTER, Suzanne (ed.). *How to be Modern: Arne Jacobsen in the 21st century*. Oxford: Museum of Modern Art Oxford. [Catàleg de l'exposició feta del 16 de gener de 1999 al 18 d'abril de 1999].

2002 GIL, Paloma. "Cotidiana coherencia: Arne Jacobsen, la armonía escandinava". *Arquitectura Viva*, número 82, pàgines 80-83.

2002 MARTÍ ARÍS, Carles. "Arne Jacobsen: Tres libros de Solaguren-Beascoa". *Arquitectura*, número 330, pàgines 100-103.

2002 SOLAGUREN-BEASCOA, Félix. *Arne Jacobsen: Dibujos 1958-1965*. Barcelona: Fundación Caja de arquitectos, Colección Arquíthemas, número 10.

2002 THAU, Carsten; VINDUM, Kjeld. *Danske designere Arne Jacobsen*. Denmark: Aschehoug Dansk Forlag A/S, Louisiana, Museum for Moderne Kunst.

2002 TØJNER, Poul Erik. *ATLAS: Arne Jacobsens akvareller*. Louisiana: Aschehoug Dansk Forlag A/S.

2003 SHERIDAN, Michael. *Room 606: The SAS House and the work of Arne Jacobsen*. London: Phaidon Press Limited.

2003 SOLAGUREN-BEASCOA, Félix. *Arne Jacobsen: La gran lección nórdica*. Cádiz: Arquitectos de Cádiz.

2004 SOLAGUREN-BEASCOA, Félix. *Arne Jacobsen: Restaurante en Hannover, 1964*. Madrid: Ministerio de Vivienda, Fundación Caja de arquitectos, 2004. [Exposición: Arquitecturas ausentes del siglo XX].

2005 MARTÍ ARÍS, Carles. "Arne Jacobsen: arquitectura de lo inmanente". A: *La cimbra y el arco*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos. Colección la cimbra, número 1, pàgines 110-117. [Revisió de l'article "Arne Jacobsen: Tres libros de Solaguren-Beascoa". *Arquitectura*, número 330, 2002, pàgines 100-103].

2005 FERRER FORÉS, Jaime José. Arne Jacobsen: abstracción vibrante. A: *Arquitectura moderna en Dinamarca*. Tesi doctoral, UPC, Departament de Projectes Arquitectònics, pàgines 63-205. [Biblioteca ETSAB].

2005 RINALDI, Titti. *Arne Jacobsen: Ironica perfezzione*. Venezia: Marsilio.

2007 THULE KRISTENSEN, Peter. *Arne Jacobsen eget hus: Gotfred Rodes Vej 2*. Odense: Realea A/S.

2007 THULE KRISTENSEN, Peter. *Arne Jacobsens eget hus: Strandvejen 413*. Odense: Realea A/S.

2011 ARIZA CASTRO, Felipe. *Fotografía y arquitectura moderna: forma e imagen en la obra de Arne Jacobsen*. Tesi doctral, UPC, Departament de Projectes Arquitectònics.

2012 ALMONACID CANSECO, Rodrigo. *Arne Jacobsen: el paisaje codificado.* Tesi doctral, ETSA de Valladolid, Departamento teoría de la arquitectura y Proyectos Arquitectónicos.

2013 SOLAGUREN-BEASCOA, Félix. "Arne Jacobsen: Sillas y patios". Conferència pronunciada el 28 de febrer a l'ETSA de València, Universitat Politècnica de València. [Consulta: 15 abril 2013] Disponible a: <http://politube.upv.es/play.php?vid=56643>.

Cases coetànies (ordre cronològic)

1952-1955 AGRUPACIÓ SOHOLM III

1955 "Søholm III". *Arkitekten*, Manedshæfte, pàgines 43-48.

1964 FABER, Tobias. *Arne Jacobsen*. Stuttgart: Gerd Hatje, pàgines 40-45.

1967 HOFFMANN, Hubert. *Conjuntos residenciales de baja densidad*. Barcelona: Ed. Blume, pàgines 58-61.

1968 FABER, Tobias. *Nueva arquitectura danesa*. Barcelona: Gustavo Gili, pàgines 62-64.

1980 RUBINO, Luciano. *Arne Jacobsen: Opera completa 1909/1971*. Roma: Edizioni Kappa, pàgines 112-113.

1984 *Huse i Gentofte*. Charlottelund: Registrering af bevaringsværdige bygninger i Gentofte Kommune, pàgines 172-173.

1989 SOLAGUREN-BEASCOA, Félix. "1950-1955 Søholm I, II, III. Strandvejen, 413. Klampenborg. Copenhague". A: *Arne Jacobsen*. Barcelona: Gustavo Gili, pàgines 86-87.

1996 *Space Design*, número 384, setembre, pàgina 39.

1998 THAU, Carsten; VINDUM, Kjeld. "Søholm III". A: *Arne Jacobsen.* Copenhaguen: Arkitektens Forlag, Danish Architectural Press, pàgina 349.

2001 SOLAGUREN-BEASCOA, Félix. "1953-1954 Viviendas Søholm III". A: *Arne Jacobsen: Aproximación a la obra completa 1950-1971.* Barcelona: Fundación Caja de arquitectos, Colección Arquíthemas, número 9, pàgines 68-71.

2002 *Arne Jacobsen i Gentofte. 24 udvalgete bygninger: Arkitekturguide*. København: Gentofte Kommune, pàgina 24.

2004 PIÑÓN, Helio. *Arne Jacobsen: sin palabras*. València: Editorial UPV, pàgines 32-37.

2012 ALMONACID CANSECO, Rodrigo. *Arne Jacobsen: el paisaje codificado.* Tesi doctral, ETSA de Valladolid, Departamento teoría de la arquitectura y Proyectos Arquitectónicos, pàgines 411-414.

1953-1957 AGRUPACIÓ JESPERSEN & SØN

1954 PEDERSEN, Johan. *Arkitekten Arne Jacobsen*. Udgivet i København: Selvejende institution under danske arkitekters landsforbund, pàgina 77.

1955 "To boligbebyggelser". *Arkitekten*, Ugehæfte, pàgines 93-95.

1964 FABER, Tobias. *Arne Jacobsen*. Stuttgart: Gerd Hatje, pàgina 48.

1989 SOLAGUREN-BEASCOA, Félix. "1957 Grupo de viviendas en Ørnegårdsvej. Copenhague". A: *Arne Jacobsen*. Barcelona: Gustavo Gili, pàgines 88-89.

1998 THAU, Carsten; VINDUM, Kjeld. "Row houses for A. Jespersen & Søn". A: *Arne Jacobsen.* Copenhaguen: Arkitektens Forlag, Danish Architectural Press, pàgina 409.

2001 SOLAGUREN-BEASCOA, Félix. "1953-1956 Conjunto de viviendas Ørnegårdsvej". A: *Arne Jacobsen: Aproximación a la obra completa 1950-1971.* Barcelona: Fundación Caja de arquitectos, Colección Arquíthemas, número 9, pàgines 64-67.

2012 ALMONACID CANSECO, Rodrigo. *Arne Jacobsen: el paisaje codificado.* Tesi doctral, ETSA de Valladolid, Departamento teoría de la arquitectura y Proyectos Arquitectónicos, pàgines 401-404.

1953-1959 PROJECTE AGRUPACIÓ A CARLSMINDE

1954 PEDERSEN, Johan. *Arkitekten Arne Jacobsen*. Udgivet i København: Selvejende institution under danske arkitekters landsforbund, pàgina 82.

1955 "To boligbebyggelser: Atriumhuse ved Carlsminde". *Arkitekten*, Ugehæfte, pàgines 93-94.

2001 SOLAGUREN-BEASCOA, Félix. "1953-1959 Viviendas Carslminde Rakkehuse". A: *Arne Jacobsen: Aproximación a la obra completa 1950-1971.* Barcelona: Fundación Caja de arquitectos, Colección Arquíthemas, número 9, pàgina 146.

2003 SHERIDAN, Michael. "Works: Constructed Landscapes". A: *Room 606: The SAS House and the work of Arne Jacobsen*. London: Phaidon Press Limited, pàgines 55, 59.

2005 FERRER FORÉS, Jaime José. *Arquitectura moderna en Dinamarca*. Tesi doctoral, UPC, Departament de Projectes Arquitectònics, pàgines 78-79, 156-157. [Biblioteca ETSAB].

1954 PROJECTE CASA ENGELBREDT

2001 SOLAGUREN-BEASCOA, Félix. "1954 Casa Engelbredt". A: *Arne Jacobsen: Aproximación a la obra completa 1950-1971.* Barcelona: Fundación Caja de arquitectos, Colección Arquíthemas, número 9, pàgines 78-79.

1954 PROJECTE CASA HALLAS MØLLER

2005 FERRER FORÉS, Jaime José. *Arquitectura moderna en Dinamarca*. Tesi doctoral, UPC, Departament de Projectes Arquitectònics, pàgines 158-159. [Biblioteca ETSAB].

1954-1957 CASA RÜTHWEN-JÜRGENSEN

1957 JACOBSEN, Arne. "Hus i Vedbæk". *Arkitektur*, pàgines 173-178, A28. [Article recopilat també a: *Dansk form. Danish design*. København: Arkitektens Forlag, 1958].

1958 "Moduli danesi". *L'architettura cronache e storia*, abril, número 30, pàgina 834.

1958 "Haus eines Kaufmanns in Vedbaek, Dänemark". *Werk*, juny, volum 45, pàgines 185-187.

1961 "Arne Jacobsen: Maison à Vedbaek". *Techniques et Architecture*, sèrie 21, número 1, pàgines 10-11.

1961 *Arne Jacobsen.* Boulogne: éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, pàgina 24.

1964 FABER, Tobias. *Arne Jacobsen*. Stuttgart: Gerd Hatje, pàgines XXI, 8-13, 175.

1967 ROUX-DORLUT, Pierre. "Danemark: Arne Jacobsen". *L'Architecture d'Aujourd'hui*, número 134, pàgina 46.

1968 *Arne Jacobsen.* København: Det Danske Selskab, The Danish Institute for Information on Denmark and for Cultural Cooperation with other Nations, pàgines 38-40.

1978 FABER, Tobias. *A history of Danish architecture*. København: Det Danske Selskab, pàgines 216-217.

1989 SOLAGUREN-BEASCOA, Félix. "1956 Casa Jürgensen: Vedbaek, Copenhague". A: *Arne Jacobsen*. Barcelona: Gustavo Gili, pàgines 48-51.

1990 VALDÉS; Alfonso. "Jacobsen 4-España 4". *Arquitectura COAM*. Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, número 283-284, març-juny, pàgines 140-151.

1990 VINDUM, Kjeld. "Oblique intermezzo". A: *Arkitekten Arne Jacobsen 1902-1971*. København: pàgines 57-60. [Exposició de l'1-9 de setembre al 1-5 d'octubre de 1990]. [Traduït al castellà: VINDUM, Kjeld. "Intermezzo oblicuo". A: *Arne Jacobsen*. Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Transportes, Dirección General para la Vivienda y Arquitectura, 1993, pàgines 65-68].

1991 SOLAGUREN-BEASCOA, Félix. *Jacobsen*. Barcelona: Santa & Cole, Centre d'Estudis de Disseny, UPC, Clásicos del diseño, pàgines 78-79.

1993 CORTÉS, Juan Antonio. "A vueltas con Melnikov". A: *Lecciones de equilibrio*. Barcelona: Fundación Caja de arquitectos, Colección la cimbra, número 2, 2006, pàgines 117-131.

1996 DERICHS, Claus-Uwe. *Arne Jacobsen*. København: "Alte Brennerei", Ennigerloh.

1998 THAU, Carsten; VINDUM, Kjeld. "The Rüthwen-Jürgensen house". A: *Arne Jacobsen.* Copenhaguen: Arkitektens Forlag, Danish Architectural Press, pàgines 356-361.

1999 TØJNER, Poul Erik. "Henning Simony: Novo's supervisor for the building jobs". A: *Arne Jacobsen: Architect & Designer*. København: Dansk Design Centre, pàgina 62.

2001 SOLAGUREN-BEASCOA, Félix. "1956 Casa Rüthwen-Jürgensen". A: *Arne Jacobsen: Aproximación a la obra completa 1950-1971.* Barcelona: Fundación Caja de arquitectos, Colección Arquíthemas, número 9, pàgines 16, 118-123.

2002 ALMONACID, Rodrigo. "Arne Jacobsen: arquitectura y paisaje". A: *4 centenarios: Luis Barragán, Marcel Breuer, Arne Jacobsen, José Luis Sert*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones i Intercambio Editorial, pàgines 15-35.

2003 SOLAGUREN-BEASCOA, Félix. *Arne Jacobsen: La gran lección nórdica*. Cádiz: Arquitectos de Cádiz, pàgines 45-46, 96.

2003 SHERIDAN, Michael. "Works: vitrines". A: *Room 606: The SAS House and the work of Arne Jacobsen*. London: Phaidon Press Limited, pàgines 127-139.

2005 CAPITEL, Antón. *La arquitectura del patio.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, pàgines 179-181.

2006 THAU, Carsten; VINDUM, Kjeld. "Arne Jacobsen: The Rüthwen-Jürgensen House. Piano obliquo. Oblique Plane". *Casabella*, número 746, pàgines 46-53, 103-104.

2010 SOLAGUREN-BEASCOA, Félix; BARDÍ MILÀ, Berta; GARCÍA-ESCUDERO, Daniel. "Arne Jacobsen: trei proiecte. Arne Jacobsen: three works". *Arhitectura (Bucuresti)*, octubre, volum 12, número 88, pàgines 109-111.

2010 BARDÍ MILÀ, Berta. "Arne Jacobsen, La casa Rüthwen-Jürgensen, 1954-1957". Web *Arquitectura en dibuixos exemplars*. [Consulta: 29 abril 2013] Disponible a: <http://etsavega.net/dibex/Jacobsen_Ruthwen.htm>.

2011 ARIZA CASTRO, Felipe. *Fotografía y arquitectura moderna: forma e imagen en la obra de Arne Jacobsen*. Tesi doctral, UPC, Departament de Projectes Arquitectònics, pàgina 16.

2012 ALMONACID CANSECO, Rodrigo. *Arne Jacobsen: el paisaje codificado.* Tesi doctral, ETSA de Valladolid, Departamento teoría de la arquitectura y Proyectos Arquitectónicos, pàgines 128-130, 449.

2013 GIL, Paloma (ed.). Intermedios. A: *Luces del norte: La presencia de lo nórdico en la Arquitectura Moderna*. Valladolid: Nobuko, Universidad de Valladolid, pàgines 34-55.

1955-1956 CASA KNUD KOKFELT

1957 JACOBSEN, Arne. "Summerhus i Tisvilde". *Arkitektur*, pàgines 184-185, A28.

1957 "Ikke der men her". *Arkitekten*, pàgina 416.

1957 MØLLER, Svend Erik. *Nye danske feriehuse: Modern Danish Summer Bungalows*. København: Ed. Høst&Søns Forlag, pàgines 90-93.

1958 "Sommerhaus in Tisvilde, Dänemark". *Bauen & Wohnen*, juliol, número 7, volum 12, pàgines 230-231.

1961 "Ferienhaus in Tisvilde: Dänemark". *Architektur und Wohnform*, gener, número 69, pàgines 17-19.

1961 *Arne Jacobsen.* Boulogne: éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, pàgina 21.

1962 "Sommerhaus in Tisvilde (Dänemark)". *Deutsche Bauzeitschrift*, número 10, pàgines 1549-1550.

1964 FABER, Tobias. *Arne Jacobsen*. Stuttgart: Gerd Hatje, pàgines 14-15.

1968 *Arne Jacobsen.* København: Det Danske Selskab, The Danish Institute for Information on Denmark and for Cultural Cooperation with other Nations, pàgina 44.

1989 SOLAGUREN-BEASCOA, Félix. "1957 Casa Kokfelt. Tisvilde". A: *Arne Jacobsen*. Barcelona: Gustavo Gili, pàgines 52-53.

1998 THAU, Carsten; VINDUM, Kjeld. "Summer house for the Kokfelt family". A: *Arne Jacobsen.* Copenhaguen: Arkitektens Forlag, Danish Architectural Press, pàgina 362.

2001 SOLAGUREN-BEASCOA, Félix. "1957 Casa Kokfelt". A: *Arne Jacobsen: Aproximación a la obra completa 1950-1971.* Barcelona: Fundación Caja de arquitectos, Colección Arquíthemas, número 9, pàgines 130-131.

2003 SHERIDAN, Michael. "Works: Luminous Skins". A: *Room 606: The SAS House and the work of Arne Jacobsen*. London: Phaidon Press Limited, pàgines 79-81.

2004 *25 huse ved Tisvildeleje*. København: Thanning & Appel, pàgines 98-101.

2004 VON BUCHWALD, Elisabeth. "Strandvejen 20 i Tisvilde: Historien om Ønskehuset eller Sanatoriet med den røde

skordten". *Architectura: Arkitekturhistorisk Årsskrift*, número 26, pàgines 7-30.

2005 FERRER FORÉS, Jaime José. *Arquitectura moderna en Dinamarca*. Tesi doctoral, UPC, Departament de Projectes Arquitectònics, pàgines 152-153, 164-167. [Biblioteca ETSAB].

2006 SØRENSEN, Peter. *34 danske sommerhuse fra perioden 1930-2000: Rumlige analytiske tegninger*. København: Kunstakademiets Arkitektskole, Institut for Teknologi. [Treballs d'alumnes].

2010 BARDÍ MILÀ, Berta. "La casa Siesby de Arne Jacobsen: entre la tradición danesa y el ideal moderno. The Siesby house designed by Arne Jacobsen: between the Danish tradition and the modern ideal". *DPA: Documents de projectes d'arquitectura*, octubre, número 26, pàgines 62-69, 110.

2011 TV Bolius: Da Arne Jacobsen provokerede Danmark. [Consulta: 7 març 2013] Disponible a: <http://www.bolius.dk/xtra/tv-bolius/artikel/da-arne-jacobsens-provokerede-danmark/>.

2012 ALMONACID CANSECO, Rodrigo. *Arne Jacobsen: el paisaje codificado.* Tesi doctral, ETSA de Valladolid, Departamento teoría de la arquitectura y Proyectos Arquitectónicos, pàgines 134-136.

1955-1957 AGRUPACIÓ A HANSAVIERTEL

1957 "Alvar Aalto: Asuinrakennus bostadshus residential block. Interbau 1957, Berlin". *Arkkitehti-Arkitekten*, número11-12, pàgines 173-183.

1958 "Atriumhuse på Interbau". *Arkitekten*, pàgines 244-247.

1958 *Neuer Wohnbau*. Ravensburg: Otto Maier, volum 2.

1968 *Arne Jacobsen.* København: Det Danske Selskab, The Danish Institute for Information on Denmark and for Cultural Cooperation with other Nations, pàgines 45-40.

1980 RUBINO, Luciano. *Arne Jacobsen: Opera completa 1909/1971*. Roma: Edizioni Kappa, pàgines 114-115.

1989 SOLAGUREN-BEASCOA, Félix. "1955-1957 Hansaviertel. Händelallee, 33-39. Berlín (RFA)". A: *Arne Jacobsen*. Barcelona: Gustavo Gili, pàgines 90-91.

1998 THAU, Carsten; VINDUM, Kjeld. "The Interbau houses". A: *Arne Jacobsen.* Copenhaguen: Arkitektens Forlag, Danish Architectural Press, pàgina 408.

2001 SOLAGUREN-BEASCOA, Félix. "1957 Viviendas en Hansaviertel". A: *Arne Jacobsen: Aproximación a la obra completa 1950-1971.* Barcelona: Fundación Caja de arquitectos, Colección Arquíthemas, número 9, pàgines 136-138.

2008 MOYA, Luis. *La Vivienda social en Europa: Alemania, Francia y Países Bajos desde 1945*. Madrid: Mairea, pàgines 30-32.

2012 HERRERO SABIO, Marcos. "Análisis viviendas en Hansaviertel, Berlín: Arne Jacobsen". *Patios: Reflexiones en torno al patio en la arquitectura*. [Consulta: 19 novembre 2012] Disponible a: <http://at1patios.wordpress.com/2012/02/21/analisis-viviendas-en-hansaviertel-berlin-arne-jacobsen/>.

2012 ALMONACID CANSECO, Rodrigo. *Arne Jacobsen: el paisaje codificado.* Tesi doctral, ETSA de Valladolid, Departamento teoría de la arquitectura y Proyectos Arquitectónicos, pàgines 444-446.

1955-1958 CASA EDWIN JENSEN

1961 SKRIVER, Poul Erik. "Habitation aux environs de Copenhague". *L'Architecture d'aujourd'hi*, número 93, pàgines 52-53.

1964 FABER, Tobias. *Arne Jacobsen*. Stuttgart: Gerd Hatje, pàgines 22-24, 171.

1989 SOLAGUREN-BEASCOA, Félix. "1960 Casa Jensen. Ordrup. Copenhague". A: *Arne Jacobsen*. Barcelona: Gustavo Gili, pàgines 58-61.

1990 VALDÉS; Alfonso. "Jacobsen 4-España 4". *Arquitectura COAM*. Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, número 283-284, març-juny, pàgines 140-151.

2001 SOLAGUREN-B EASCOA, Félix. "1960 Casa Jensen". A: *Arne Jacobsen: Aproximación a la obra completa 1950-1971.* Barcelona: Fundación Caja de arquitectos, Colección Arquíthemas, número 9, pàgines 166-171.

2005 FERRER FORÉS, Jaime José. *Arquitectura moderna en Dinamarca*. Tesi doctoral, UPC, Departament de Projectes Arquitectònics, pàgines 160-163. [Biblioteca ETSAB].

2012 ALMONACID CANSECO, Rodrigo. *Arne Jacobsen: el paisaje codificado.* Tesi doctral, ETSA de Valladolid, Departamento teoría de la arquitectura y Proyectos Arquitectónicos, pàgines 140-144, 362.

1956-1957 CASA LEO HENRIKSEN

1957 "En behersket arkitektur". *Arkitekten*, pàgina 337.

1957 "Hus på Odden". *Arkitektur*, pàgines 179-183, A28.

1958 "Moduli danesi". *L'architettura cronache e storia*, abril, número 30, pàgina 834.

1958 "Haus in Odden". *Bauen & Wohnen*, desembre, número 12, volum 12, pàgines 386-389.

1961 *Arne Jacobsen.* Boulogne: éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, pàgina 25.

1964 FABER, Tobias. *Arne Jacobsen*. Stuttgart: Gerd Hatje, pàgines 16-17.

1967 ROUX-DORLUT, Pierre. "Danemark: Arne Jacobsen". *L'Architecture d'Aujourd'hui*, número 134, pàgines 46-47.

1968 *Arne Jacobsen.* København: Det Danske Selskab, The Danish Institute for Information on Denmark and for Cultural Cooperation with other Nations, pàgines 41-43.

1980 RUBINO, Luciano. *Arne Jacobsen: Opera completa 1909/1971*. Roma: Edizioni Kappa, pàgines 118-119.

1989 SOLAGUREN-BEASCOA, Félix. "1957 Casa 'Redonda'. Sjaellands Odde". A: *Arne Jacobsen*. Barcelona: Gustavo Gili, pàgines 54-55.

1996 DERICHS, Claus-Uwe. *Arne Jacobsen*. København: Alte

Brennerei, Ennigerloh.

1996 "The Heyday of the Modern House in Denmark". *Space Design*, setembre, número 384, pàgines 32-35.

1998 THAU, Carsten; VINDUM, Kjeld. "Leo Henriksen's house". A: *Arne Jacobsen.* Copenhaguen: Arkitektens Forlag, Danish Architectural Press, pàgines 405-407.

1999 MALFATTI, Patrizia. "Round House: Arne Jacobsen in Danimarca". *Abitare*, abril, número 383, pàgines 150-155.

1999 SØRENSEN, Erik Christian. "Teachind assistant with Arne Jacobsen". A: *Arne Jacobsen: Architect & Designer*. København: Dansk Design Centre, pàgina 90.

2001 SOLAGUREN-BEASCOA, Félix. "1956 Casa Henriksens". A: *Arne Jacobsen: Aproximación a la obra completa 1950-1971.* Barcelona: Fundación Caja de arquitectos, Colección Arquíthemas, número 9, pàgines 116-117.

2003 SHERIDAN, Michael. "Works: Shell Games". A: *Room 606: The SAS House and the work of Arne Jacobsen*. London: Phaidon Press Limited, pàgina 232.

1957 CASA ERIK SIESBY

1960 "Et hus ved Prinsessestien". *Arkitektur*, pàgines 1-6, A28.

1961 "House at Sorgenfri, near Copenhagen". *Architectural Design*, octubre, pàgines 443-444.

1961 SKRIVER, Poul Erik. "Habitation a Sorgenfri près de Copenhague". *L'Architecture d'aujourd'hi*, número 93, pàgines 50-51.

1961 *Arne Jacobsen.* Boulogne: éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, pàgina 36.

1961 "Arne Jacobsen: Maison Siesby à Sorgenfri". *Techniques et Architecture*, sèrie 21, número 1, pàgina 9.

1964 FABER, Tobias. *Arne Jacobsen*. Stuttgart: Gerd Hatje, pàgines 18-21.

1967 ROUX-DORLUT, Pierre. "Danemark: Arne Jacobsen". *L'Architecture d'Aujourd'hui*, número 134, pàgina 46.

1968 *Arne Jacobsen.* København: Det Danske Selskab, The Danish Institute for Information on Denmark and for Cultural Cooperation with other Nations, pàgina 37.

1980 RUBINO, Luciano. *Arne Jacobsen: Opera completa 1909/1971*. Roma: Edizioni Kappa, pàgines 122-123.

1989 SOLAGUREN-BEASCOA, Félix. "1957 Casa Siesby". A: *Arne Jacobsen*. Barcelona: Gustavo Gili, pàgines 132-135.

1998 THAU, Carsten; VINDUM, Kjeld. "The Siesby house". A: *Arne Jacobsen.* Copenhaguen: Arkitektens Forlag, Danish Architectural Press, pàgina 403.

2001 SOLAGUREN-BEASCOA, Félix. "1957 Casa Siesby". A: *Arne Jacobsen: Aproximación a la obra completa 1950-1971.* Barcelona: Fundación Caja de arquitectos, Colección Arquíthemas, número 9, pàgines 132-135.

2002 FOPPIANO, Anna. "Arne Jacobsen a Virum: Stile di Jacobsen". *Abitare*, abril, número 416, pàgines 134-137.

2003 SHERIDAN, Michael. "Works: Luminous Skins". A: *Room 606: The SAS House and the work of Arne Jacobsen*. London: Phaidon Press Limited, pàgines 79-81.

2005 FERRER FORÉS, Jaime José. *Arquitectura moderna en Dinamarca*. Tesi doctoral, UPC, Departament de Projectes Arquitectònics, pàgines 78, 168-169. [Biblioteca ETSAB].

2005 SØRENSEN, Peter. *34 danske huse fra perioden 1950-2000: Rumlige analytiske tegninger*. København: Kunstakademiets Arkitektskole, Institut for Teknologi. [Treballs d'alumnes].

2010 BARDÍ MILÀ, Berta. "La casa Siesby de Arne Jacobsen: entre la tradición danesa y el ideal moderno. The Siesby house designed by Arne Jacobsen: between the Danish tradition and the modern ideal". *DPA: Documents de projectes d'arquitectura*, octubre, número 26, pàgines 62-69, 110.

2012 ALMONACID CANSECO, Rodrigo. *Arne Jacobsen: el paisaje codificado.* Tesi doctral, ETSA de Valladolid, Departamento teoría de la arquitectura y Proyectos Arquitectónicos, pàgines 144-147.

1957-1961 AGRUPACIÓ A VED BELLEVUE BUGT

1962 "Groupe d'habitations 'Bellevue' a Klampenborg près de Copenhague, Danemark". *L'Architecture d'Aujourd'hui*, número 104, pàgines 68-69, A34.

1962 "Ved Bellevue Bugt". *Arkitektur*, pàgines 1-9.

1962 "Bellevue Bugt a Klampenborg". *L'architettura cronache e storia*, juliol, número 81, pàgina 185.

1962 "Siedlung Bellevue Bucht, Klampenborg bei Kopenhagen". *Bauen & Wohnen*, número 3, pàgines 99-104.

1963 "Klampenborg (Danemark): ensemble résidentiel". *Techniques et Architecture*, sèrie 23, número 5, pàgines 126-129.

1964 FABER, Tobias. *Arne Jacobsen*. Stuttgart: Gerd Hatje, pàgines 50-55.

1965 "Rassegna: Edifici residenziali, Klambenborg, Danimarca". *Casabella*, octubre, número 298, pàgina 86.

1967 HOFFMANN, Hubert. *Conjuntos residenciales de baja densidad*. Barcelona: Ed. Blume, pàgines 108-109.

1980 RUBINO, Luciano. *Arne Jacobsen: Opera completa 1909/1971*. Roma: Edizioni Kappa, pàgines 124-125.

1989 SOLAGUREN-BEASCOA, Félix. "1960-1961 Bellevue Bugt. Stradvejen, 415-417. Klampenborg. Copenhague". A: *Arne Jacobsen*. Barcelona: Gustavo Gili, pàgines 94-97.

2001 SOLAGUREN-BEASCOA, Félix. "1960-1961 Agrupación de viviendas en Ved Bellevue Bugt". A: *Arne Jacobsen: Aproximación a la obra completa 1950-1971.* Barcelona: Fundación Caja de arquitectos, Colección Arquíthemas, número 9, pàgines 174-177.

2004 *Gentofte: Atlas over bygninger og bymiljøer*. København: Kulturarvsstyrelsen, Kulturministeriet i Samarbejde med Gentofte Kommune.

2004 PIÑÓN, Helio. *Arne Jacobsen: sin palabras*. València: Editorial UPV, pàgines 88-101.

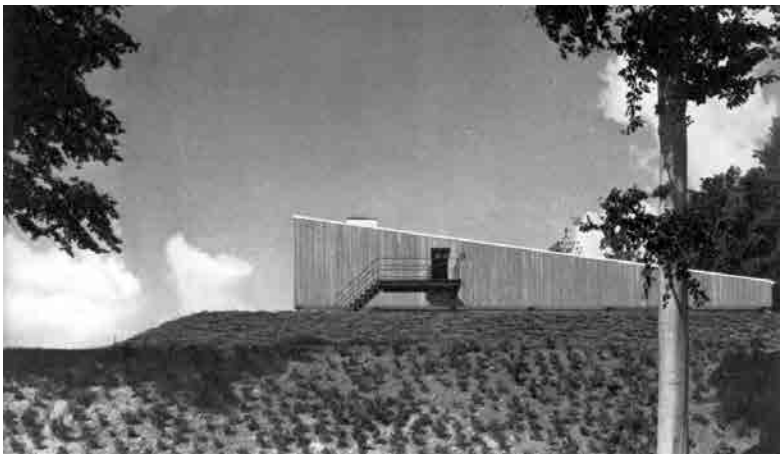
ENGLISH SUMMARY

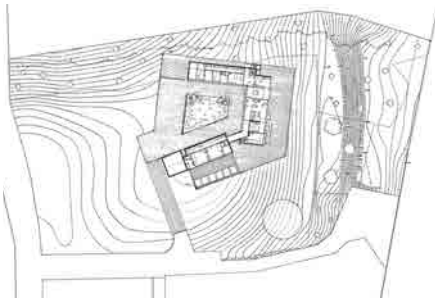
INTRODUCTION

The house as a subject of study
Drawing as a tool of analysis
The architectural principles of the house

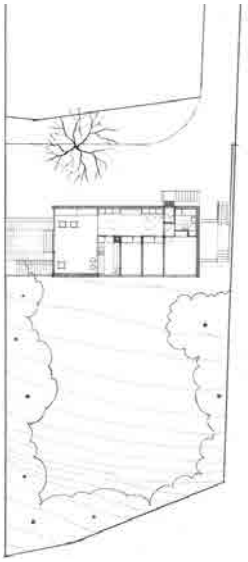
CONCLUSIONS

The house according to Jacobsen

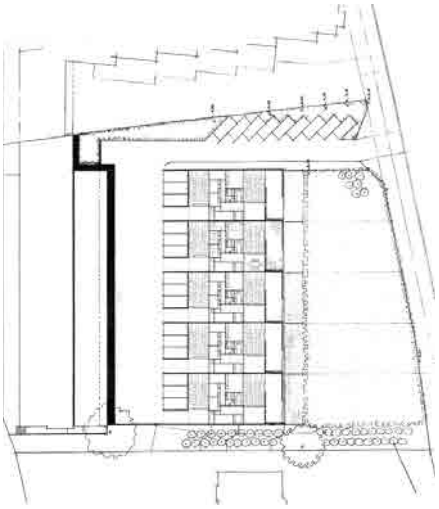




01



02



03

FRONT COVER: The living room of the Rüthwen-Jürgensen house, 1954-1957 (*Danmarks Kunstbibliotek*). **01.** The Rüthwen-Jürgensen house, 1954-1957 (*Arkitektur*, 1957, número 1). **02.** The Erik Siesby house, 1957 (*Danmarks Kunstbibliotek*). **03.** The Ved Bellevue Bugt houses, 1957-1961 (*Danmarks Kunstbibliotek*).

INTRODUCTION

The house as a subject of study

> The Architectural Criticism that interests me is the one that focuses on the study of architectural designs and tries to clarify them in order to know how they have been created. A Criticism that intends to reproduce, in the measure of what is possible, the author's mental process followed to create the work. A Criticism that is interested above all in answering the how, for both manifest strategies and hidden tricks, as a cook observes the movements of his colleague as he prepares one of his recipes. Therefore, to analyse, criticise and propose are linked parts of a knowledge process.

Most of the publications on the Danish architect Arne Jacobsen are mainly dedicated on showing his extensive number of works, especially in the public sector, without analyzing them thoroughly. Aarhus, Søllerød or Rodovre Town Halls, Munkegård's School or St. Catherine's College, the Jespersen and the Stelling Hus Offices, or the Royal SAS Hotel, fill the publications, and the projects focused on the domestic area are left aside. However, most of his works are single family houses, of which he has designed over a hundred.

The thesis focuses precisely on this second group of works which are more numerous but less dealt with by the critics, with some notorious exceptions, such as the Søholm houses and the Siesby house, that symbolize the image and usual standard of Jacobsen's domesticity. Many of his houses are still left without being analyzed and without being associated to his idea of architecture. Thus, the thesis attempts to inquire into the hypothesis that for Jacobsen "the source of all architecture seems to be the house, the world of domesticity, while the social field is understood as merely the natural extension of this", as Carles Martí explains. Or put in another way, by Josep Maria Sostres, "the starting point of all his experiences seems to be domestic architecture, factor which he prints in other works".

The thesis has its origin in a wider research about Nordic domestic architecture. In particular, three contemporary houses capitalize the study: Alvar Aalto's summer house in Muuratsalo (1952-1953), the Rüthwen-Jürgensen house designed by Arne Jacobsen near Copenhagen (1954-1957), and the Kingo houses designed by Jørn Utzon in Helsingør (1956-1960). In all three cases, what brought about the analysis was the *courtyard*, the main area in the general configuration of each house and archetype, also present in the local tradition via the *Nordic farm* and the *longhouse*. Effectively, in the three examples, an uncovered space seems to be the starting point of the project, although their formulation is based on different mechanisms. While in the houses in Muuratsalo or Helsingør, the courtyard is linked to the construction of a wall enclosing its own space, in the Rüthwen-Jürgensen house the courtyard is formulated starting from the articulation of several volumes containing the programme of the house.

However, throughout the research into the different documents that are prepared to develop each one of the projects, it is discovered that the starting point of the Rüthwen-Jürgensen house is an atrium house that quickly evolves towards a proposal where the different parts surrounding the central void acquire more autonomy. To the point that some adopt the configuration of unit and compact volumes that overlook the outside with intensity, as if they were a *pavilion*, being ahead of immediately posterior assignments such as the Kokfelt house (1955-1956) and the Siesby house (1957). On the other hand, the research on the atrium house continues and the same year 1954 Jacobsen begins to work on a group of courtyard houses in Carlsminde. Experience that he later on transfers to Hansa in Berlin (1955-1957) and to Ved Bellevue Bugt (1957-1961), not to mention other examples which are not strictly domestic like the Munkegård School (1948-1956), where the courtyard is the base of the proposal as a grouping system.

All these facts make the Rüthwen-Jürgensen house a useful project to investigate the concept that Jacobsen has of domesticity. Its study together with the set of single family houses that he designs over the same period (1954-1957), both isolated and grouped, focuses the development of this thesis. There are a total of eleven contemporary projects: the Søholm III houses (Klampenborg, 1952-1955), the Jespersen & Søn houses (Gentofte, Ørnegårdsvej, 1953-1957), the Carlsminde houses (Søllerød, 1953-1959), the Engelbredt house (Vordingborg, 1954), the Hallas Møller house (Holte, 1954), the Knud Kokfelt house (Tisvilde, 1955-1956), the Hansaviertel houses (Berlin, 1955-1957), the Edwin Jensen house (Charlottelund, 1955-1958), the Leo Henriksen house (Odden Harbor, 1956-1957), the Erik Siesby house (Virum, 1957) and the Ved Bellevue Bugt houses (Klampenborg, 1957-1961).

By means of the analysis of the different projects it is intended to determine the criteria that guide the development of proposals and observe to what extent the approaches, doubts and changes are developed around spatial archetypes such as a *courtyard* or a *pavilion*, in other words, the vertical or horizontal delimitation of space. Consequently, it sets forth a methodology based on the analysis of the whole process of the project, which is embodied in the documents generated during the mental and material development (sketches, drawings, photographs, models, reports, etc.).

Finally, it should be noted that it is not intended through the analysis to delve into historical and social problems, but merely reach the way in which a good project solves a specific need in a fixed location. Thus, analyzing the theory that supports each

project reveals the spatial and formal relationships found in the work and turns it paradigmatic. It is interesting to reach the theoretical aspects especially the architectural ones, in which the architect finds the support necessary to justify the formal decisions inherent in their professional practice.

Drawing as a tool of analysis

> Drawing is the first construction of architecture. The Architect, when drawing, is already building his/her architecture. [...] Thus, drawing is like a first construction that becomes a specific and concrete reality, which even allows reading it with certain autonomy.

In the words of Cortés and Moneo one can deduce that through drawings we can acknowledge, visualize, measure, compare and manipulate projects, which are the objects of study characteristic of architecture. If the drawing let the author create the project, it will also allow researchers to access it later on. By means of drawing, to look at becomes to observe, that is, in an observation that intends to capture the formal structure of the ideas that uphold different architectures.

In Jacobsen's case, the process of creating the architectural design goes through different visible phases by means of drawings. At the beginning he draws sketches which are the evidence of the ideas and archetypes chosen as a starting point. These drawings show the different hypotheses which will persist, be dismissed or will be supplemented by new ones in the successive versions of the project.

Knud Aerbo, co-worker of the office, explains that Jacobsen works on this first phase conscientiously. He remembers how only after having done between fifty and sixty versions of the same house, Jacobsen would choose one, often without any kind of explanation beyond his own intuition. Although Knud Aerbo remembers having drawn very many versions of the same project, in the archive of Danmarks Kunstbibliotek there is no record of this. Different versions of the majority of the projects are preserved but not in such a very high number; versions that might have been destroyed before being catalogued.

For Jacobsen, the first phase of the project is to find the most logical solution and from there draw all the plans needed in order to build it. During the process of designing, he produces drawings that have no other value than that of reaching a genuine project. The drawings for his projects are very different to the ones he does in his travel notebook or the watercolours that he paints in his summer house.

> The drawing accepts its role and becomes one of the main pillars on which the architecture of Arne Jacobsen is based on. [...] He was a great draftsman. At the time of his training, the Faculty of architecture understood drawing as a vital tool for the mastery of the profession. [...] Drawing allowed one to express, analyze and study related references; succeeded in insisting in geometric rigor and study of space, materialize physical reality and deepen constructive logic, check feasibility, its "Textures", "Contrasts" and "Colours", and definitely reflected these concerns in a global reality.

To establish an ordered sequence of those first drawings and of the successive different versions is the way to get to Jacobsen's thoughts, to his way of working and, especially, to the designing strategies that guided him. To put all this graphical documentation in order, which in most cases is not dated, has been the way to approach the analysis of his projects. A reasoned series of plans were established by means of architectural reflection rather than only a meticulous order according to strict chronological criteria. The design process of a project often is neither linear nor consecutive; for this reason it is important to be able to conceptualize the development, the problems that gradually appear and the reasons that make the project advance towards one direction or the other.

However, in some occasions the graphical documentation produced by the architect, or by members of his office, has not been sufficient to understand the complexity of the work. It has been necessary to redraw the projects and respective versions with the immediate surroundings, the floor plan as both the facade and section. In this way, it is possible to highlight the deep relationship of the houses with their locations, an essential aspect that often doesn't appear in the definitive plans.

The methodology chosen makes it possible to extract precise and objective conclusions because it basically comes from the physical material with which the work has been produced. The intention has been to use all the original documentation of the projects, mainly deposited in the archive of the Danish National Art Library (Danmarks Kunstbibliotek), in order to get to the invariant concepts that they contain. Some of the architect's decisions make sense only if one follows the different versions of the same project. Although the subsequent construction is, for sure, the reality that probably comes closer to the idea of the architect, all the material generated by conceiving it is equally significant. Because the built project is as important as the drawings needed to conceive it.

Jacobsen doesn't value the sketches or previous versions, for him they are internal documents that show the difficulties to carry out a project, a mere necessity of the project process. Jens Bernsen, director of the Danish Design Centre, told us about an anecdote concerning one of Jacobsen's employees that serves us to deduce this. One day, an employee told Jacobsen that he had a doubt about something and Jacobsen told him to return an hour later to talk about it again. So then, later on, they both discussed the problem when, suddenly, Jacobsen drew the solution. It was not until the afternoon, when

they intended to empty the wastepaper basket, did they find a lot of Jacobsen's sketches crumpled up. A solution that he seemed to have discovered so easily meant that in reality he previously had needed to size it up quite a few times.

Although Jacobsen probably wouldn't approve the use of all the graphic material produced, this thesis intends to analyze it to understand his architectural work in depth.

The architectural principles of the house

The thesis is based on the conviction that the house, the space par excellence dedicated to live, contains in itself the complexity of the great themes of architecture. In this sense, it turns out to be a useful vehicle in order to reach the formal and spatial mechanisms that are at the base of the great works of all time, with the independence of location and scale. Put in another way, starting off from the study of the house it is possible to get to permanent and invariable values: the architectural principles. It is not difficult to understand how the house is converted, during modernity, into a laboratory of ideas and new ways of inhabiting the world. Thus, the modern house becomes a common feat of the great masters of xxth century. The thesis is based on these general considerations and focuses on a specific model of house designed by Jacobsen.

It is important to outline that for *house* one understands that it is a compound of spaces that belong to the domestic project, not only the ones that are covered and closed but also those that are uncovered and interact with the others. While for *housing* one understands exclusively that it is a compound of built, enclosed and covered spaces, in other words, the protected and conditioned part. The garden, terrace and approximation spaces are often not considered part of the house, when in fact both the interior and exterior spaces are inseparable parts of the same project.

In broad terms, the modern house is associated with a centrifugal space and a space open to nature, with which it establishes strong ties. These characteristics come together in a particular typology, the *pavilion*. The word pavilion has different meanings; the most interesting one, is the one that refers to a vault or ceiling that shelters and protects an area, which looks out onto the landscape through an expansive vision.

These characteristics are the opposite of the ones associated to the courtyard house, organized by an enclosed and uncovered space, inside or on one side of a building. Traditionally, the courtyard has been considered to be another room of the house, a room without a ceiling in a central position where all the other rooms would look on to. The courtyard used to appear like a hole in the mass which solved the ventilation and provided natural light to the rooms. It formulated an introvert model, which denied contact between the house and the surroundings. In the context of modernity, the courtyard is formulated from the articulation of different independent volumes with the sufficient autonomy not to depend only on the courtyard to interact with the environment.

Up to here, the *pavilion* and the *courtyard* seem to be opposite spaces which are difficult to make coexist. But with the arrival of modernity and the submission of the forms to the codes of abstraction, both models are reduced to what is essential and vital, in a way that the ideal conditions to make them compatible are propitiated. In the case of the pavilion, abstraction allows to reduce the fundamental characteristics of it until reaching the architectural principle of the *porch*: a roof which obliges to interact horizontally with the surroundings. On the other hand, the main formulation of the courtyard is associated to another principle: the *enclosure*, a closed space that interacts with the world via a vertical axis that links Earth and Heaven.

CONCLUSIONS

The house according to Jacobsen

Domestic architecture tends to search for a space of comfort, a protection from the outside, but also a place that allows connecting with the surroundings. It is an ancestral issue that the house is considered a *shelter*, but it is also a *viewpoint*, a vantage point that allows it to relate to nature and the world. Refuge, physical and psychological, appears due to the need to protect oneself and the possibility of being a vantage point becomes a resource once ancestral fear of nature is overcome. In this way, the house appears to be a delimitation, an inflexion in the continuous space which allows establishing a home in a specific place.

These traditional concepts of *shelter* and *viewpoint* are also found in the single family houses designed by Arne Jacobsen. Throughout the thesis, the interest is to know how Jacobsen responds to this double reading, what is his formal answer and which are the areas that articulate it. The answer to these questions is deduced from the analysis of his domestic architecture, where he makes two spatial archetypes coexist: the *courtyard* and the *pavilion*. Jacobsen understands the courtyard as an access area and the pavilion as an independent living area. From this point of view, the house would be the space comprised between the protection and projection, between the concave enclosure and the convex opening. The concave shape of the enclosure provides limitation, seclusion and protection, while the convex one of the living area gives expansion, extension and infinity.

The construction of the shelter starts off from the insertion of an enclosure that helps accessing to the interior through an accommodation period that is materialized in a transition space. In this way, starting from a space of control, a house with the warmth and intimacy needed to become a real home is created. This shelter, protected from the street, contains an area that is formalized as a viewpoint which corresponds to the living room, which connects to its surroundings through the terrace and garden.

Thus, a progressive trajectory is established from the street to the heart of the house through an initial regulation space that leads to the privacy of the house and ends up in the garden, which merges with nature. The route to domestic space becomes a gradation between the mundane, uncontrolled and noisy part, and the intimate, silent and quiet part. Definitively, it creates a space of intimacy between two transitive spaces that tend to relate to their surroundings.

Precisely, the Rüthwen-Jürgensen house is a paradigmatic example of this operation to mix the abstract processes, in which architecture is reduced to its essential relationships and the coexistence of the two spatial archetypes is made possible. The courtyard and the pavilion emerge at the beginning of the project, although they change throughout the process, they adjust and appear in the built house. It is deduced by means of the sketches that what Jacobsen pursued was a specific way of connecting these two spaces between them, and to put them in relation with their environment and programme. The platform, the sloping roofs and the composition by parts are some of the strategies that also remain from the earliest sketches of the project.

The courtyard of the Rüthwen-Jürgensen house is conceived as an atrium that progressively gives up its centrality and remains open to one side, defined by three prismatic volumes, in a similar way to how the *Scandinavian farms*' courtyard is conceived. In this way, the house is not a *courtyard house* but a *house with a courtyard* where the main space is the pavilion that contains the living room. This pavilion, understood as a construction which opens up to the landscape, is presented in a double-height volume that is placed in a privileged position regarding the Sun and views. The other volumes that form part of the house are subject to the main one, which is imposed by means of a characteristic sloping profile that wraps a double height which reproduces the smoke space of the traditional Danish *longhouses*.

When Jacobsen started designing the Rüthwen-Jürgensen house, in August 1954, he had already been working on the Hallas Møller and Engelbredt projects for a few months. The strategies carried out on those two projects, which were not built, are translated directly to the Rüthwen-Jürgensen house: the differentiation of the two outdoor spaces, the consolidation of the entrance to the premises, the extraversion of the living room, the composition by parts and the volumetric dominance of the main wing.

Jacobsen worked on the Hallas Møller and Engelbredt projects for about six months and when he finished, after one year, he combined the work on the Rüthwen-Jürgensen house with that of the Jensen and Leo Henriksen houses. These two examples combine the same spatial archetypes, the Jensen house more faithfully and the Henriksen house in a more abstract way. Although the two houses have an access to their premises which is delimited and without views onto the interior of the plot, they also have a generous garden area where the living room looks onto situated on the highest and most privileged point of the plot of land.

In a few projects the courtyard and the pavilion coexist, such as in the Rüthwen-Jürgensen house or the Møller house, but other houses are based essentially on one of these spaces, such as the pavilion in the case of the Siesby house or the

courtyards in the Ved Bellevue Bugt residential complex (the access and the middle courtyard). Therefore, the evolution of the domestic architecture designed by Jacobsen is linked to the experimentation with the two archetypes: the enclosure and the porch.

The courtyard houses contemporary to the Rüthwen-Jürgensen house are the residential complexes in Carlsminde, Hansaviertel and Bellevue. The courtyards are the elements in charge of dilating its interior and connecting the living room, located in a separate volume, with the garden. The design plan is very similar to that of the Pompeian houses, with a central atrium and a back garden (peristyle). The living room is situated halfway between the two outdoor spaces, it is segregated from the house and it is identified as a nearly almost annexed pavilion.

This succession of spaces becomes an invariant that in the pavilion houses is altered by the loss of the intermediate courtyard. Therefore, the hall is the unifying element that connects the interior rooms and catapults them to the exterior. In the Kokfelt and Siesby houses, the built space, defined as a light prism elevated off the terrain, relates basically to the outdoor spaces, closing itself from the access to its premises and opening itself onto the terrace and garden. In fact, the prototype of the pavilion for Jacobsen has also a courtyard part, which is relegated to the access to its premises.

All the interior rooms, whether they are of one archetype or the other one, connect the exterior spaces, either if they are two spaces (premise access and garden) or three (premise access, intermediate courtyard/terrace and garden), through a studied itinerary. The pieces are usually arranged in the same order: the premise access (*adgang*), the hall (*hall*), the dining room (*spisestue*), the terrace (*terrasse*) or the intermediate courtyard (*atrium*), the living room (*dagligstue*) and the garden (*have*). The public itinerary is never linked to the service area or bedrooms and, normally, the lobby is the room that distributes the other possible itineraries which are more internal and private. The lobby also leads to the living room or dining room through a corridor with punctual lights on the ceiling, as in the Kokfelt and Siesby houses, in the Ved Bellevue Bugt courtyard house complex and in the projects Hallas Møller and Engelbredt which were not built, among others.

The itinerary intersects the dining room in a special way and this space becomes the articulation between the lobby and living room. The living room acquires such independence that it seems a volume separate from the rest of the house, and the dining room appears between the two parts in the same way as the porch. Therefore, the dining room establishes in this way certain privacy with respect to the living room and always keeps an autonomous relationship with the exterior by means of a courtyard or atrium. This terrace is not shared with the garden onto which the living room opens up to. They are complementary spaces with certain autonomy, like it occurs in a multitude of examples, from the Søholm I housing complex, the Møller house, the Upton Hansen house, to the houses cotemporary to the Rüthwen-Jürgensen house or the Gertie Wandel house.

Between the start of the more public itinerary, the lobby, and the end point, the garden, there hardly ever exists one only visual axis not even in the case of the itinerary. In order to protect the privacy of the living room, it is sought not to have direct views from the lobby. Therefore, there are often itineraries that do not correspond with the visuals, which, in turn, follow a diagonal direction. Examples of this are the Rüthwen-Jürgensen house, the Hansaviertel and Ved Bellevue Bugt courtyard houses, and the Gertie Wandel house, where the lobby dilates visually towards the living room.

In this domestic itinerary one can find similarities with those of the existing in the Roman houses of Pompeii: zenithal lighting, visual axes that cross heterogeneous spaces, itinerary axes displaced at intervals, outdoor garden as the last result of the inside spaces, etc. The Ved Bellevue Bugt houses, which are the model of a courtyard house for Jacobsen, can be assimilated as a Pompeian house, since both share a duplication of spaces, with a front part and a back one. Despite the similarities, the Roman atrium is no longer the only heart of the house but it is together with the garden.

For Jacobsen, the house is the union of the two poles: the concave access to the premises and the convex garden which blends in with nature. On its behalf, the Pompeian house is constituted by the union of two complete houses: the ritual and memorial one, and the domestic and inhabited one. The front part is the closest to the street and it integrally preserves the primitive Roman schema articulated around an atrium. A new part appears articulated to the Peristyle, according to the model imported from Greece. Both spaces are crossed by interweaved paths, in the same way that Jacobsen proposed his model of a courtyard house.

> The Pompeian house builds an interior place, separate from the world and at the same time present in all its cavities, from the pictorial illusion to the construction of a humanized nature in the garden. A house that invites us, once again, to imagine it again: a place where to live, where to look at the world firmly, where to measure it and to comprise it: to sum up, a modern practice, or still better, timeless.

Jacobsen comes to the ascertainment of the concept of house through these examples in his mature period. In its essence there are classic and traditional references such as the Pompeian houses, the *longhouses*, the *Scandinavian farms* or the Anglo-Saxon cottages. In these models the domestic

concepts of shelter and viewpoint, of courtyard and pavilion can be found, which Jacobsen explores until reaching a more abstract model. In fact, in his first houses one can find the same desire of implantation, the connection between rooms, the itinerary and the arrangement of the outdoor spaces which appear more clearly in the last projects that are contemporary to the Rüthwen-Jürgensen house.

What this repetition of strategies indicates is that an invariant series can be recognized in Jacobsen's architecture. Fernando Chueca Goitia addresses the concept of invariant in *Invariantes castizos de la arquitectura española*. According to him "an invariant is something that when the other things linked to it change it remains without change or alteration; and the change is represented in logic by means of the relations that mathematicians say are transformations". Therefore, an invariant is the expression of a structural element of form, general and permanent, which is able to modify and manifest itself in a diversity of examples. Its main characteristic is that of allowing flexibility and adaptation to different circumstances, being only an abstract and ideal starting model that needs to be transformed to fit to the specific needs. Thus, while an invariant is a flexible concept, a constant is a fixed term, unchanging, rigid, unresponsive to any particular situation.

From this point of view, one can understand that the work of an architect is never lost because everything that has been worked on for a project contains some kind of useful element for the next. In other words, every architectural design contains a part of the previous one and will be part of the next one. Thus, each design has a set of invariants which its author is continuously fixing in each of his projects, consciously or unconsciously, consolidating an architectural tradition. Through the study of these invariants one can get to the complete acknowledgement of the architect's work.

Jacobsen pursues an architecture based on two archetypes which provide the house with a double reading. That is why he began his career in the typical orthodoxy of that period, based on models used in Spurveskjul and Liselund, which he quickly overcame with his own strategies, in a constructive and spatial level. He achieved a house ideal that mixed the characteristics of modernity, such as the expansion towards the outside, with topics that were more typical of tradition, such as the closed and introverted spaces characteristic of the enclosure archetype.

One of his invariants is the way of locating the project on the plot, with which he intends to reinforce the archetypes of the enclosure and the porch. This appears in his first and in the last works, on large and small plots, in virgin environments or in peripheral residential housing estates, although in some of them he had more options than in others. His first houses, on the outskirts of Copenhagen, are located on small plots characterized by the access street and the neighbouring plots. He has few resources to adapt the project to the specific circumstances of the climate, location, topography, access, itinerary and views.

During the decade of 1930, Jacobsen designed more than twenty single-family houses in Gentofte, with similar conditions, most of them along the Hegelsvej and Gotfred Rodes Vej streets. The land is flat, without interesting views and with very close neighbour plots. The variables that distinguish each proposal are tied to its specific programme, to the geometric characteristics of the plot and near to the access street (North or South). If one compares some of these houses one can see the different solutions adopted during a period of ten years in similar places and conditions, where he looked for delimited surroundings from where to access, and the best views and orientation for the living room.

Two examples of single-family houses located on the north side of Hegelsvej Street are the numbers 16 and 18, the T.D.W. Bannister house (1929) and the Brobjerg house (1933-1934). Both houses are based on the articulation of a main prism with other volumes which are inserted perpendicularly and in parallel, forming a complex entity. The main volume is placed parallel to the street, at the northern end of the plot, leaving the front space for the access and garden. The solution to this interference, which impedes having privacy, is solved leaving the entrance path on one lateral and the rest of the plot for the garden. In this way, the house is articulated in various volumes that respond to a more opaque configuration in the access to the premises and a more open one in the garden area, a solution that Jacobsen adopted in order to solve the coincidence between the access and the orientation to the South.

Two other examples of single-family houses located on the South side of Hegelsvej Street are the numbers 27 and 28, the Lund Andersen house (1933) and the E. Monrad-As house (1929-1931). This time the main prism is placed parallel to the street and is twinned with another smaller and perpendicular one, inside the plot of land. The two cases are similar, with an equivalent surface and one floor. The houses that are located on this side of the street have an easier solution regarding their placement on the site because their access is in the North, which makes the orientation with the need of protection coincide, while the South side can open up onto the garden without interferences. For this reason, Jacobsen didn't need to use the complex twinning of volumes to solve the implantation, like the examples on the other side of the street.

With the same purposes, he often used elements such as pavements, vegetation and pergolas to help guide the route from outside the plot to the entrance door. For example, in the Boll house (1927) he framed the entrance to the plot with an

archway. In his own house in Charlottenlund (1929), he placed pavement from the access to the entrance door, accompanied by trees to protect the views towards the garden. In the Bannister house (1929) he designed a pergola that leads to the door of the house, and in this way distinguishes the access to the garden. In the Fergo house (1929) he configured the entrance to the plot through dense shrubs, 2 metre high, preventing views towards the garden and guiding the visitor towards the access. The brick volumes, one of which corresponds to the house and the other to the garage, configure the location of the enclosure through its rotund nature and opacity.

In environments which are freer, where there is a greater flexibility to choose the implantation, the response and the materialization of the set of strategies becomes more obvious. The example of the houses built in Bellevue, near Gentofte (the apartments of Bellavista, the Søholm houses and the Ved Bellevue Bugt houses) allow us to figure out which location conditions Jacobsen had taken into account to establish the criteria of his projects. The position of the houses correspond to the location conditions (road, railway line and beach), to the orientation and the programme, without forgetting the concepts of privacy and intimacy that allow to guarantee a connection between the main rooms and the exterior through the garden, terraces or balconies.

Jacobsen placed the project on the site in order to be consistent with the entire environment. The aim is to dominate the skyline and appropriate the location, although it can often go outside the boundaries of the plot. That is the reason why he doesn't usually mark clearly the boundaries between properties and he takes advantage of the pre-existences outside the plot, such as vegetation, topography or views, to do so. He prefers the plot to integrate progressively into the environment without an abrupt change. In fact, traditionally, barriers aren't used in Nordic countries between what is public and what is private. Instead a more psychological than physic limit has always been used. In Finland and Norway, nature has remained practically unchanged and untouched near buildings, while in Denmark and Sweden its wild component has been decreased to become a gradation between the house, the garden and nature.

For example, in the Simony and Siesby houses, Jacobsen took advantage of the topography to create an exterior space only for the house. He made the garden be like an opening in the forest surrounded by a mass of trees serving as a limit. Thus, the area of the garden is delimited by topography and vegetation, and is understood as a part of nature in relation with the house without the need to establish a discontinuity.

Many of the single-family houses built during the decade of 1950 are in plots with a very characteristic topography, which he tried to take advantage of. The house is always placed on the highest point in order to contemplate the garden from the living room. His domestic architecture is distinguished by the geometry of orthogonal traces, founded on the horizontal rectangle, which is often inserted in prominent topography. The horizontal prisms are only altered by a sloping roof which is seeking light, balance and the outstanding presence of a main volume. He used platforms to deposit the prismatic volumes of the house on a horizontal plane in many occasions.

The Simony, the Upton-Hansen, the Hallas Møller, the Engelbredt, the Jensen, the Leo Henriksen or the Siesby houses are on plots with an important topographical inclination that can be around 7 metres between the extremes. In these cases, a privileged element appears with a visual domain of the environment, such as a gallery, terrace, balcony, veranda or a huge window, or directly a volume, which normally corresponds to the living room. The Møller and Rüthwen-Jürgensen houses are located beside the sea but 10 metres above it. This elevated position is used to relish a privileged panoramic but at the same time it makes the direct relationship with the sea more complicated.

The strategy changes when there is no relevant topography and it is located on a virtually horizontal ground. The vegetation makes a subtle barrier in order to achieve the intimacy of its own exterior space with respect to the neighbours. In the Søholm I and Søholm III houses, he protected the garden from the neighbouring views by moving every one of the houses with respect to the next. In the Møller house, he also used vegetation and low walls to protect visuals that come from the access street towards the exterior area which is prolonged from the living room of the main body. In the Rüthwen-Jürgensen house, he incorporated vegetation in the access courtyard in order not to interfere visually with the children's bedrooms programme and the living room. The Gertie Wandel house, one of his last houses, is on a small and horizontal portion of land which by means of its walls, vegetation and opaque facades obtains a small portion of nature away from external views.

This implantation strategy on the plot is reinforced with a progressive articulation of the built volumes. This articulation is aimed at emphasizing the access to the premises and to make the living room a differentiated and representative volume open to the garden. The first houses were copies of the traditional ones, following the Spurveskjul and Liselund style, contained in only one volume and closed within itself, as the examples of the Lund Andersen house (1933) and E. Monrad-As house (1929-1931). These houses are followed by others with more irregular volumes that finished off in more abstract and open to the environment models.

The most significant involving the successive closure of the access to the premises and the gradual opening of the house

to the exterior is its figurative autonomy with respect to the vernacular stereotypes. Jacobsen worked from the rigid model of the house organized by means of the space between two supporting walls, one or two of different size, which is what initially guaranteed constructive and spatial stability. Therefore, Jacobsen established a progressive articulation of volumes that begins with one sole prism like in the Sigurd Wandel house (1926-1927) or the Schoppe house (1928). Then, he articulated a secondary and small volume, as in the Steensen house (1927) or the Aabling-Thomsen house (1928). Until this evolved in joining two or more volumes to the main prism, like in the Bannister house (1929) or the Fergo house (1929-1930). All these incorporations to the vernacular house are aimed at breaking the tandem formed by construction and space.

The walls that define the binomial are also affected by different secondary elements that Jacobsen added to his houses. In the Sigurd Wandel house and the Monrad-As house he added a bow-window, in the Steensen house he introduced a series of horizontal planes that form balconies, in the Fergo house he put ribbon-windows, and in his own house in Charlottenlund he placed a window in angle and destroys the most sensitive part of the traditional house built on load-bearing walls, which depended on the constructive and spatial stability.

Therefore, in the same way as the first houses designed by Mies, the houses designed by Jacobsen attend a fragmentation phenomenon of the single traditional volume, which ends up appropriating the exterior space until it incorporates it within its built limits. As Díaz Recasens explains about modern architecture, there is a "Successive process in which the terrace, the initially external space, gradually forms part of the central and structural nucleus of the house, to become an interior space which then proposes itself as a Roman atrium, with all of its significance". In the houses designed by Jacobsen, the fragmentation is aimed at getting an access to the premises and a living room that extends itself to the garden. This process is synthesized in two extreme cases: in the Siesby house and in the Ved Bellevue Bugt houses. In the Siesby house, he returned to a compact volume raised up from the ground which little had to do with the traditional one to begin with, which due to its situation on the plot and its facades accomplishes Jacobsen's objectives. While in the Bellevue houses he obtained an extensive and vast solution that is related to the Pompeian houses, in which he added a central atrium to the articulation of volumes.

In parallel to this process of the enclosure's formation and the separate living room, the space between supporting walls remains as a constant. Many of his latest houses keep the heritage of the organization through the span between walls, although the use and what the space gains loses importance, in other words, it is a spatial span and not a functional one, as it is established by definition. A few representative examples are the Rüthwen-Jürgensen house and the Jensen house, as they are organized by a set of long strips, which remind us of a group of Viking *longhouses* around a courtyard. The Kokfelt and the Siesby houses are also similar to a *longhouse* organized in only one span.

Initially he used elements such as pavement, vegetation, walls and slabs to configure the access enclosure; later on the tendency was that the volume of the house directly delimited the space through articulations and juxtapositions with other small volumes. The aim was to build an enclosure which consisted on blind volumes without almost any openings at all. Early examples in which the house is no longer defined by a single span between walls and adopts a form that configures the entrance are, for example, the Max Rothenborg house (1931), the Brobjerg house (1933-1934) and the Helge Wandel house (1934). All these houses have a different facade between the access enclosure and the garden. Later on, other examples confirmed this evolution of the contrasts between the facades such as the Møller house (1950-1952), the Jensen house (1955-1958) and the Gertie Wandel house (1959-1960).

In general, the rear facade of the house, the garden's facade, is much more open and transparent. This facade aims to establish a direct relationship with the garden, while the other facade doesn't look for any type of relationship with the exterior, it only wants to filter and control the entrance towards the inside. Evolutionarily, this part of the house, which connected the living room to the garden, gradually segregated itself from the rest of the house. Thus, the living room takes a significant presence and identifies itself differently to the main volume of the house. One could establish that the more defined the access to the premises is, the more the living room opens up onto the garden. Jacobsen's concern to create a space in which the living room would be able to have the characteristics of interiority and exteriority is clear, and that this is directly linked to the control that can be established in the access point.

It can be said that one can find a number of strategies that are repeated in Jacobsen's houses and these define his conception of domesticity. Therefore, his ideal house is the one that he designed over the years and which could be seen in the four houses he designed for himself. Firstly the house in Charlottenlund (1929), then the summer house in Gudmindrup (1938), the Søholm I row houses (1946-1950) and the renovation of the farm in Tissø (1966-1967). He started off with a modern formalization house, with a volume that was slightly articulated, a front and a rear facade, an access enclosure and a living room open to the garden. In his summer house, he allowed himself a less orthogonal form to be able to adapt to the terrain,

to follow the orientation and to open the living room onto the countryside. In the Søholm I residential complex, he showed his concern regarding privacy and the identification of every unit. And, finally, he renovated a traditional Scandinavian farm, probably the domestic type that adjusted better to his ideal.

Definitively, Jacobsen did not do other than always build the same house, always repeating the same domestic space. The space that he was constantly seeking was functional, bright, warm, relaxing and adapted to our vital needs. It is precisely in the housing projects where he expressed the essence of his architecture, although, he also printed the concept of domesticity in his public schemes.

> Is it possible that every architect has always formulated, having known it or not, an idea of the relationship between what is human and nature, a definition of the position of the person in the world, and it is precisely in the shape of a house where this idea is expressed. It even might be sufficient to understand well a sole element of the house to rebuild, as the paleontologists do from a bone, the whole concept of house.